

# СВЕЩЕНОТРЕЗВОТО

*Мистика и модерност*

На мама и Красимир

god is a DJ

**Faithless *Sunday 8 pm* (1998)**

**2007**

литература плюс култура

<http://grosnipelikani.net>

## Съдържание

Познавателно-теоретичен увод. Харизма и бюрокрация

Първа част: *Castillo Interior*

Втора част: Музика и Просвещение

Епилог. Безкрайното повествование

## **ВТОРА ЧАСТ. МУЗИКА И ПРОСВЕЩЕНИЕ**

### Съдържание

- I. Музикалният интериор
- II. Оперната церемония
- III. Буржоазната опера
- IV. *Genera mixta*
- V. Вълшебната флейта

Щом може да преодолее ужасите на смъртта,  
въззема се изсред земята той до небесата чак.

**В. А. Моцарт/Е. Шиканедер, *Вълшебната флейта* (1791)**

В първата част на изследването разгледахме конституирането на вътрешното пространство на модерната душа в испанската мистика от втората половина на XVI век. След налагането на модерната централизирана държава в Испания през последната четвърт на XV в., поставило началото на формирането на модерната субектност като обект на административно-бюрократични апарати, появата на фигурата на св. Тереса де Авила (1515-1582) бележи началото на нов етап в процеса на изграждане и овладяване на вътрешните дълбочини на душата и нейното тяло. Неусетно и трудно забележимо, но решаващо се променят задачите, стоящи пред подлежащите на субективация. Видимата едромасщабна социалноисторическа структурираност на явленията е представена, в първия случай, от апаратите на модерната централизирана държава, най-впечатляващия от които е Св. инквизиция (1478), във втория – от институционализираната на Трентския събор (1545-1562) католическа Реформация (т. нар. „Контрареформация”). На микронивото на подлежащите на субективация единици административно-бюрократичните апарати на модерната централизирана държава пораждаат фигурата на *pícaro*-то, а установеният от католическата Реформация „метод за управляване на душите” (М. Фуко) – героинята на модерната мистика. През втората половина на XVI в. тези два персонажа съпребивават в едно скрито сродство на предадаптивно справяне с модерността преди появата на рутинното постоянно местожителство в модерния свят. И двамата нямат постоянно местоживееие, разработвайки същевременно пространствата на постоянното местожителство на буржоазния индивид: неподслонения времепространствен континуум и дълбините на душата. Единият е локализиран в периферията, конституирана от административно-бюрократичните апарати, другата дълбае в свръхплътната властова сърцевина на технологиите на душата. Фигурата на *pícaro*-

то решава задачата, произтичаща от превръщането на тварно-телесната даденост в субект, показвайки от „жабешката” перспектива на маргинализирания ниската телесност на административно-бюрокраичните процедури, конституиращи централно консолидираната субектност. Задачата на героинята на началната фаза на модерния мистичен опит, която се опитах да представя в първата част на изследването, предполагаше стигането докрай във вътрешното пространство по пътя на ранномодерните технологии на душата.

## I

Вторият епизод от историята на модерната душа, на който ще се спира в следващите редове, обхваща хронологически периода от втората половина на XVII до края на XVIII век. Долната граница на този период е зададена социалноисторически от формирането на класическия модел на „придворно общество” (Н. Елиас) във Франция, горната – от последната опера на В. А. Моцарт, *Вълшебната флейта* (1791). Интенционалното единство на предмета на разглеждане резултира от стремежа за теоретично, съзерцателно приближаване до света на *Вълшебната флейта*, който играе ролята на един от моделите – наред с дискурсивирането на мистичния опит у св. Тереса де Авила и „дневно светлата мистика” (tageshelle Mystik) на Роберт Музил – на интересувашото ме тук сплитане на модерност и мистика. В този смисъл хронологията на изложението представя всъщност едно движение към първоелементите, стихииите на *Вълшебната флейта*. Доколкото последната опера на Моцарт е първото – трансцендирало изходния си рецептивен хоризонт – произведение от този жанр, изрично създадено за представяне пред (дребно)буржоазна публика от тогавашните предградия на Виена, *Вълшебната флейта* задава също така необходимостта от една генеалогия на буржоазната естетика, способна да проследи сродството ѝ с естетиката на аристократичното. Жанрът на операта предлага за този тип анализ възможно най-благоприятното и фасциниращо изследователско поле. Ако приемем за рожденна дата на операта премиерата на *Орфей* (1607) на Монтеверди, развитието на жанра съвпада с

епохата на най-интензивния, открит и все по-страстно амбивалентен *liaison* на буржоазията с аристокрацията. Осланяйки се на тази социалноисторическа хомология между жанра на операта и труистичното наблягане върху интеракциите между буржоазията и аристокрацията през XVII-XVIII в., изложението ще разчита на интерпретативни модели, конципиращи двата века като съставлящи неразривно единство. Подобен подход недвусмислено се противопоставя на полагания най-вече – и с най-далечни скрити ефекти – от марксизма разрыв между XVII и XVIII век. При третирането на XVIII век марксизмът има сякаш нещастieto (което е, разбира се, генеалогически обусловено) най-безрезервно да споделя иначе проникателно критикуваните слепи петна на самото Просвещение. Сам неразделна и неотменима част от *диалектиката на Просвещението*, диалектически мислещият марксизъм привелигирова в концепцията си за XVIII век мисленето на Просвещението за самото себе си пред неговата диалектика. Осемнадесети век сам нарича себе си „век на Просвещението”, докато марксизмът е прекалено много самият той Просвещение, за да се отнесе с обичайната си прозорлива „херменевтика на подозрението” към това самоназоваване. С риск да остана под степента на херменевтична сложност, необходима при анализа на самоназоваванията на епохи от типа на „Ренесанс” и „Просвещение” (при всички налични разлики и двете означения са в основата си самоназовавания), ще предположа в следващите си разсъждения, че Просвещението самонадценява разликата си спрямо XVII в., доколкото чрез полагането на този разрыв се самоконституира. Най-прякото и просто следствие от това редуциращо сложността допускане ще бъде последващата употреба на термина „Просвещение” в кавички, които в повечето случаи ще са обаче не графически, а доста по-тежки, мислими.

Но в началото и на първо място ще ни интересува не толкова буржоазията и нейното Просвещение, не дори и доста по-интересният *liaison* на буржоазията с аристокрацията, за което тъй или иначе няма да можем да избегнем да говорим в хода на изложението, – колкото въпросът за връзката между Просвещението и музиката, който е вариант на кардиналния въпрос на целия изследователски проект за сплитането на мистика и модерност, въпроса за *свещенотрезвото* (Фр.

Хьолдерлин). С други думи, на най-високото и все още ненаситено ниво на абстракция отношението между музика и Просвещение е репрезентативен модус на занимаващото ме в това изследване отношение между мистика и модерност. Предисторията на настоящата формулировка на тази проблематика възхожда към два прочита<sup>1</sup> на *Диалектика на Просвещението. Философски фрагменти* (1947) от края на 90-те, когато музиката и модерността изглеждаха сляти в щастието. Би било жалко „народопсихологически” оцветено лицемерие да казвам, че съм се отказал от това щастие. Надявам се наблюденията върху оперната музика на Моцарт, която съставя субтекста на тази част от изследването, да демонстрират това. Същевременно си давам ясна сметка, че след засраменото – институционално успешно – приключване на експеримента на 90-те музиката може да се тематизира единствено в понятийността на вътрешното пространство, на буржоазния интериор, което прави решаващия теологически залог на щастието повече от съмнителен, най-малкото болезнено, убого свит. Тъй или иначе, ако искаме да продължим да мислим – тук би подходило изходното латинско значение на „медитирам” – музиката, трябва да приемем наличния модус на вътрешното пространство и да видим, какво може да се извлече оттам. Както телогически мотивираното и добре обосновано категорично отхвърляне на този модус, така и здравомислещия и здравословен социологически скепсис не бива да ни спират да видим, дали има нещо вътре. Ако когато в самото начало на 90-те видяхме в кино „Сердика” *Стената* на Флойд (която все пак бяхме слушали с упоение в края на 70-те, или може би беше все пак началото на 80-те), въпросът все още гласеше *Is any body out there*, то сега всяко евентуално питане ще трябва да се свие до скромното, но все пак заслужаващо си да се работи *Is any body in there*.

Категориалната строгост на разпределението на възможностите на естетическото по социалнополитически разграничими времепространствени сегменти не означава, че не може от време на време да си припомним за какво всъщност става

<sup>1</sup> Сабоурин, Вл. „Бележки към превода на *Диалектика на Просвещението*”. В: Сабоурин, Вл. *Изследвания. Литература / Модерност. Теология. Кино*, София: Графити, 2000, с. 175-186; Sabourin, V. “Die Figur des Odysseus bei Adorno und Lévinas”. В: Homp, A. & Sedlaczek, M. (Hg.) *Emmanuel Lévinas – Denker des Zwischen*, MitOst-editionen Bd. 1, Berlin: MitOst e. V., 2001, 59-72.

дума примерно на представление на *Отвлечането от сарая* в Бургтеатер или на концерта на Фейтлес в Зимния дворец. Не може да не проверяваме отново и отново, какво се случва с хитро самоприковалия се към мачтата Одисей, докато минава покрай сирените. Поне докато не дай си боже не се окажем приковани на банките на гребците с восък в ушите. Това засега, за момента, в който пиша – един августовски следобед на 2006-а – сякаш е въпрос, подлежащ на решаване (за тъжно умъдрено щастие или пък непоправимо инамящо се нещастие) не на площадите, а в буржоазния интериор.

Искаме да тръгнем от музиката, а опираме в буржоазния интериор. Това неволно движение едва ли е само реторична наклонена плоскост, по която се приплъзваме, за да се придвижим в изложението. Или ако наративната логика на обратния завой при мисленето на музиката е наистина такава, тази лека логика попада в неочаквано труден паралел с максимално реторично-наративно изчистеното движение на едно „усилие на понятието” от типа на Хегеловите концептуализации на музиката в *Лекции по естетика* (1828). Преди да продължим по възможност подредено и диференцирано нататък, не мога да се стърпя да не предложа една бърза предварителна подборка от *Лекции-те* на Хегел, в която усещането за неволно наративно приплъзване от музиката към интериора придобива строго логическата (т.е. диалектическа) форма на самодвижение на понятието. Става дума за разсъждения на може би най-категоричния, добре информиран (от първа ръка като съвременник) и издържан критик на теоретично най-рафинираната форма на Романтизма, изрично заявяващ в края на първата част на своите *Лекции* (т.е. в един педагогически отговорен дискурс), че „основният тон на романтичното [...] [e] *музикален*” (der Grundton des Romantischen [...] [ist] *musikalisch*) (курсив в оригинала)<sup>2</sup>. От следващите цитати веднага ще стане ясно, защо споменавам нещо достатъчно добре известно в качеството на въвеждаща

<sup>2</sup> Hegel, G. W. Fr. *Ästhetik*, 3. Aufl., Bd. I, Berlin & Weimar: Aufbau, 1976, 508. Цитирам по-нататък *Лекции по естетика* в текста по това издание със сиглата Ae, последвана от римска цифра за тома и арабска за страницата. Ще прецизирам употребата на термина „романтически” в *Лекции по естетика* в следващ етап от изложението. Тук го използвам в широкото му недиференцирано значение.



предварителна уговорка. „Тя [музиката] е изкуството на душата (die Kunst des Gemüts)” (Ае II, 262); „музиката [...] формира и одушевява тона по посока на звученето на субективната съкровеност (Tönen der subjektiven Innerlichkeit)” (Ае II, 278); „в нейната характерна стихия на съкровеността (in ihrem eigentümlichen Elemente der Innerlichkeit)” (Ае II, 302); „мелодията, това чисто прозвучаване на вътрешното (dies reine Ertönen des Inneren)” (Ае II, 307); „музиката е дух, душа, прозвучаваща непосредствено за самата себе си (Geist, Seele, die unmittelbar für sich selbst erklingt) (Ае II, 308); „дочуването [от страна] на вътрешното на самото себе си като вътрешно (Sichvernehmens des Inneren als Inneren)” (Ае II, 327); „субективната стихия на звука, който отбягва видимостта и прави вътрешността чуваема само за вътрешността (subjektiven Element des Klanges, der sich der Sichtbarkeit entzieht und das Innere nur dem Inneren vernehmbar macht)” (Ае II, 329). И Новалис не би могъл да формулира по-прецизно и финно романтическата същност на музиката като изкуство на душата, на интериора. Меко казано грубоватичката мисловна мощ, характерна за конфронтациите на Хегел с най-софистицираните форми на ранния немски Романтизъм, сякаш не касае мисленето му за музиката. В сферата на рефлексията за музиката Хегел е в състояние да цитира Фр. Шлегел с внимателността и съпричастността, резервирана за един идеален съмишленик. „Фридрих фон Шлегел нарече архитектурата замразена музика – и наистина и двете изкуства се основават върху една хармония от съотношения, които могат да бъдат сведени до числа и които поради това лесно могат да се схванат в техните основни черти.” (Ае II, 53) Това сякаш не е същият човек, който в разсъжденията си за оперното либрето (към които по-късно ще трябва да се върнем) с обичайната си груба мисловна мощ говори за „така наречената романтическа поезия” (Ае II, 314).

Нека сега се върнем към буржоазния интериор и подреденото изложение, което за момент бе прекъснато от непосредственото устремяване към музиката. Медитациите за нея трябва да бъдат предшествани и прекъсвани от концептуализации и контекстуализации на (и в) буржоазния свят. Това е светът на

потребностите, труда, вещите, собствеността и личностите. Един лишен от произход свят на вещите и равенството. Нека спрямо този свят да проследим корелатите на душата, присъстваща в сферата на естетическото като принцип на музиката. За тази цел ще се опитам да ситуирам естетиката на Хегел в неговата теория на модерността, тъй както тя е представена у Йоахим Ритер<sup>3</sup>. Този избор е обусловен от стремежа да се види Хегел като теоретик на буржоазния свят в светлината на едно усилие за позитивно мислене на неговата негативност. Начинът на стопанисване на диагностицираната и теоретизирана от Хегел иманентна негативност на модерността сякаш е основният критерий на диференциация на значимите прочити на неговата философия. В западногерманския интелектуален контекст на 50-те и 60-те години на XX в. Ритер представлява един алтернативен на „лявохегелианската“ програма на Франкфуртската школа (Т. В. Адорно, Х. Маркузе) прочит на Хегел, без това обаче да предполага лесната в годините на „икономическото чудо“ и християндемократическата ера Аденауер „дяснохегелианска“ позиция. Утвърдителното отношение на Ритер към негативността – „разделянето“ (Entzweiung)<sup>4</sup> – характерно за модерността, преминава през първоначална близост до марксизма и мобилизация по време на Втората световна война (през януари 1940 г.), един наистина труден и заобиколен в противоположни посоки на интелектуалния и екзистенциален опит път към „философията на буржоазния живот“ (О. Марквард) на зрелите му години. Доколкото целта ми тук е да реконструирам Хегеловата теория на модерността като концептуална рамка на неговите разсъждения за музиката, ще се спра подробно на анализите на Ритер, касаещи отношението на Хегел към актуалнополитическия пробен камък на немския философски дискурс (и на прословутата му „нощна шапчица“) от края на XVIII и началото на XIX век – Френската буржоазна революция. Шегата за нощната шапчица и революциите в главата звучи като да е – но не е – на Маркс по адрес на Хегел, а е пусната от самия

<sup>3</sup> Ritter, J. *Metaphysik und Politik. Studien zu Aristoteles und Hegel*, erweit. Neuausg, mit e. Nachw. von Odo Marquard, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003. Цитирам по-нататък в текста по това издание със сиглата JR и съответните страници.

<sup>4</sup> Морфологично и етимологически по-близко до немския оригинал би бил преводът „раздвоение“, който обаче внася нежелателен психиатричен оттенък.

него (в богатите на грубоват швабски хумор *Лекции по история на философията*) по адрес на Кант. Как стоят обаче нещата при самия Хегел? Поне по отношение на музиката – макар и звучаща само в интериора на душата – той на прима виста се представя доста по-революционно от Кант, на когото – както с недвусмислено раздражение е дадено да се разбере в *Критика на способността за съждение* (1790), – тя е пречела да се концентрира. (Ставало е дума все пак за съседски протестантски песнопения в Кьонигсберг/Калининград, т.е. по на североизток от полезното, и то не за Бьорк.)

Това, което едновременно привлича, респектира и затруднява в интересуващата ме тук студия на Ритер *Хегел и Френската революция* (1956), е работливото и семпло заобикаляне на вездесъщата в заниманията с Хегел скрита дистинкция „лявохегелианство-дяснохегелианство”<sup>5</sup>. Това много трудно дискурсивно придвижване става толкова незабележимо и сякаш разбиращо се от само себе си, че ретроспективното учленяване на отделните му стъпки и ходове трябва да се страхува едновременно за верността и семплостта си. Ритер тръгва от невъзмутимото семпло констатиране<sup>6</sup> на рецептивния успех на дискредитацията на политическата философия на Хегел от средата на XIX в. насетне. „Критиката на [Рудолф] Хайм се оказва успешна. [...] и до днес Хегел се ползва със славата на поддръжник на етатизма и на реакционното абсолютизиране на държавната власт. Все още не може да се говори за Хегеловата политическа философия, без да трябва да се взима под внимание представата за пруския реакционер Хегел.” (JR 185) Изясняването на философската кота на това семпло констатиране как стоят нещата е спестено за напечатан с дребен шрифт екскурс в края на основния текст, където след внимателно рефериране на тези от книгата на К. Попер *Отвореното общество и неговите врагове* се натъкваме на формулировката „тази куриозна книга (kuriosen Buch), в която редом с критиката на Хайм честват възкресението си

<sup>5</sup> Вездесъщият скрит характер на дистинкцията е брилянтно демонстриран от Карл Льовит в: Löwith, K. *Von Hegel zu Nietzsche: der revolutionäre Bruch im Denken des neunzehnten Jahrhunderts* [1941?], Hamburg: Meiner, 1995.

<sup>6</sup> Одо Марквард – един от малкото по-добре известни ученици на Ритер – формулира това умение на учителя си (на което малко натрапливо подражава, систематизирайки го на стилистично ниво) по следния сполучлив начин: „да можеш да кажеш: „Така е.” (JR 445)

злобните дитирамби на Шопенхауер по адрес на Хегел” (JR 241). В случай, че сме прочели екскурса след основния текст, а не както подканва бележката под линия, препращаща да го видим преди да продължим нататък, със сигурност оставаме с грешно впечатление за височината на залога на семплите констатации.

Още по-трудно става да решим, на какво да обърнем внимание като на важно, какво си заслужава да бъде подчертано, когато от наблюденията върху рецепцията неусетно се преминава към твърдения, касаещи философията на Хегел като интертекстуална цялост, в която трябва да четем политическата му теория (която, както ще видим, на свой ред обуславя четенето на Хегеловите концептуализации на модерността). За щастие заглавието на книгата – *Метафизика и политика* – ни помага да не подминем началото на разгръщането на същинската аргументация. „Всички тези изказвания [от *Философия на правото*, използвани в критиката на Хайм] са за самия Хегел метафизически изказвания” (JR 185). В прав текст, който едва ли би могъл да бъде по прав от оригинала: политическите изказвания на Хегел са в основата си метафизически изказвания. „Държавата има за съдържание човека в неговото отношение към божественото (Verhältnis zum Göttlichen), а не само – както в естественоправните теории на обществото – в неговото естество на имащо потребности същество (Bedürfnisnatur).” (JR 186) Допускането, че при Хегел политическите изказвания са метафизически изказвания се оказва само по себе си достатъчно за идентифицирането – и неутрализирането – на водещия мотив на критиката на Хайм. „*Шокиращото за Хайм се съдържа по-скоро в това, че Хегел прилага метафизичната теория върху съвременното общество и неговата държава.*” (JR 187, курсив в оригинала) Едва ли би могло с по-икономична аргументация да се стигне до фундаменталната за по-нататъшното разгръщане на разсъжденията теза за фокусираността на метафизиката на Хегел върху политическата теория на съвременността.

Ляво-либералната редукция на политическата философия на Хегел до обслужваща пруската държава реакционна идеология пази обаче в политическия характер на критиката си спомен за политическата актуалност на самата Хегелова

философия. Политическата критика по адрес на Хегел имплицира и предпоставя политическата актуалност на неговата философия. Хегеловото отъждествяване на метафизика и политика съдържа общо сечение с политическата критика на това отъждествяване в споделяния от двете страни опит на срыв в континуитета, предизвикан от Френската революция и първата вълна на индустриализация в Англия. Критиката на Хегеловото отъждествяване на метафизика и политика предполага аналогичен опит на дисконтинуитета: актуалната политика се превръща в проблем на метафизиката в точката на прекъсване и проблематизиране на континуитета на историята и традицията, неразделна част от която е самата метафизика. „По този начин Хегел включва в отъждествяването на философията с теорията на нейното съвремие проблема на еманципирането от историческата традиция (*Herkunft*)<sup>7</sup>.” (JR 191) Основният проблем за Хегел – проблемът, съдържащ опасност, – е не толкова в радикалното проблематизиране на произхода, колкото в слабостта на заместителя му в лицето на модерната субектност. Тя не е в състояние да носи, да служи за подлог на това, от което в крайна сметка продължава да има нужда. „Размерът на свързаната с еманципацията от произхода опасност се проявява едва в това, че и „субективността”, която се опитва религиозно и философски да съхрани за себе си божественото (*das Göttliche*) като го спасява от лишилото се от Бог настояще (*gottlos gewordene Gegenwart*) във вътрешния свят (*das Innere*) и в Природата, с това спасяване на свой ред оставя на произвола истината на божественото и с оттеглянето си от съвременния свят на практика признава еманципацията, тъй че и субективното съхраняване се превръща за Хегел в проява на тази еманципация; в качеството си на романтическо бягство от действителността субективността предпоставя, че божественото е изгубило властта над обективната реалност.” (Пак там) В модерността божественото попада във взривоопасните, потенциално терористични резервати на Душата и Природата, тъкмо защото се лишава от мястото си в държавата и обществото. „Бог започва да бъде търсен в Природата; желанието е да се намери в Природата спасение за божественото, което историческо-политическото настояще е изключило от себе

---

<sup>7</sup> Основното речниково значение на думата *Herkunft* е „произход”, букв. „там, от където идвам”.

си.” (JR 192) Във философията на Хегел обаче „няма спасение посредством бягство в Природата или във вътрешното пространство (Innerlichkeit)” (пак там). Затова самата метафизика трябва да се превърне в рефлексия на пресечения достъп на Бога до обективната, т.е. обществена реалност, с други думи: метафизиката трябва да стане теория на модерността.

Определящият екзистенциален опит на Хегел, който задава основата на концептуализацията му на проблематиката на модерността, е социалнополитическата революция като незавършено в рамките на неговия живот събитие. *„Няма друга философия, която до такава степен и чак до най-вътрешните си движещи импулси да е философия на революцията, като Хегеловата.”* (Пак там, курсив в оригинала) Акцентът пада върху незавършения характер на събитието, който не позволява ретроспективно гледане от една позиция извън самото събитие. В годината на смъртта си (1831) Хегел трезво констатира, че събитията след 1789-а – когато той е бил на деветнайсет – не са довели до „нищо стабилно от организационна гледна точка” (цит. по JR 194). Незаличимостта на веднъж изживяното чувство за свобода, неизбежността на прехода към „тирания” и ендемичната дългосрочна нестабилност са основните компоненти на личния социалноисторически опит, към който възхожда Хегеловата теоретизация на модерността. „Революцията е поставила проблема, който епохата трябва да износи. В неразрешеността си той изтиква на преден план въпроса, защо нито на самата Революция, нито на революционните и реставрационните опити на последващите я десетилетия не се удава постигането на политическа стабилност.” (JR 196) Няма нищо по-сложно от този ясен въпрос, чиято наложителност и грозяща неразрешимост нараства с всяка годишнина на Революцията, особено ако си бил на деветнайсет в началото ѝ. Въпросът за социалнополитическата стабилност в качеството ѝ на резултат на осъществени социалнополитически промени е в основата си питане за социалната революция като жизнен хоризонт.

Скриването на постреволюционната истина за логиката и механизмите на обществената стабилизация става под формата на реставрацията. Бидейки гола антитеза на революцията, неминуема производна на следващата революцията

дестабилизация, реставрацията лъже, че е възстановяване на невъзможната предреволюционна стабилност, осушявайки възможностите за реална постреволюционна стабилизация на обществото. Реставрацията „нищо не е забравила и нищо не е научила” (цит. по JR 206). Въпреки конкретните корпоративни ползи, които извлича, тя в крайна сметка представлява израз на „политическа немощ спрямо действителните проблеми на времето, които по този начин остават нерешени” (JR 207) и чревати с излизане извън контрола на реставрационните корпоративни схеми. Реставрацията на практика унищожава субстанцията на миналото, което се стреми – или (си) представя, че се стреми – да съхранява. *„Поради това политическата реставрация страда от едно вътрешно противоречие; нейната opakост се състои в това, че тя се противопоставя антитетично на по настоящем валидния принцип и по този начин сама отрича историческата субстанция, която искаше все пак да съхрани и възстанови.”* (Пак там, курсив в оригинала) Фалшивата стабилност на реставрацията е същинската опасност в една постреволюционна ситуация. Реставрационната стабилизация създава най-благоприятните условия за опасно нарастване на корупцията, която илюзорно – с помощта на „народопсихологически” и народополитически властови технологии – се приема като цената на стабилизацията. Опасното разрастване на корупцията наистина е цената на реставрационната стабилизация, но тя е за съжаление многократно по-висока от цената на последователните социалнополитически промени. Освен пряката икономическа цена, която може би е определяща, реставрационната стабилизация увековечава за необозримо в житейския хоризонт време народополитическата въртележка на революции и реставрации. Въпросът е дали от тази пусто празна въртележка може да се извлече и съхрани някаква остатъчна субстанция на свободата и миналото.

Ако реставрацията създава една рисковано илюзорна, все по-малко контролируемо коруптивна стабилизация, революцията на свой ред не е способна да стигне до носещо самото себе си конституиране на дълготрайни и устойчиви политически и правни форми. Критичното едновременно към реставрацията и революцията мислене неизбежно попада между конкретните политически

фронтове на постреволюционната ситуация. „Но в това външно „помежду” се манифестира вътрешният настоятелен стремеж на Хегеловата философия в нейното отношение към революцията.” (JR 209) Трябва да се прозре – доколкото това е ситуационно и здравомислещо възможно – въртележката на революциите и реставрациите, за да може да се заеме смислена и здравословна позиция спрямо взаимно обуславящите се – в постреволюционния свят – сили на свободата и миналото. „Не два принципа, два независими исторически свята се изправят след революцията отново един срещу друг, а самата реставрация е – същностно постреволюционен – продукт на революцията. Реставрацията се основава на това, че революцията, установявайки универсалната, свързана с човека като човек свобода, носи в себе си противоречието, че изключва от своята сфера и отрича историческите субстанции на човешкото битие.” (JR 209-210) В крайна сметка става дума за екзистенциалната несводимост на опита на дисконтинуитета към претенциите на Просвещението и Романтизма. Опитът на дисконтинуитета не може да бъде снет в диалектиката на Просвещението и Романтизма, отприщана от Революцията. Мисленето на модерността може да бъде само *„износване на поставения от революцията проблем, че континуитетът на световната история както за самата революция, така и за реставрационния ѝ противник вече не е налице, разчупена е. [...] бъдещето е без връзка с произхода.”* (JR 211-212, курсив в оригинала) Опитът на дисконтинуитета е екзистенциално и концептуално надреден както спрямо революционното отричане на миналото, така и спрямо реставрационното отричане на съвременността. *„Поради това революционното отричане на миналото и реставрационното отричане на настоящето са идентични в предпоставянето на историческия дисконтинуитет на произход и бъдеще, и този дисконтинуитет се превръща за Хегел в решаващия проблем на времето; той е влачен като неразрешен във всички напрежения и противоположности на съвременността.”* (JR 212, курсив в оригинала) Необходимото удържане на опита на дисконтинуитета спрямо неговото революционно или реставрационно снемане имплицира неизбежно рецептивно криворазбиране най-вече по посока на теологическия си залог и политическата си



консервативност. Това е цената на мисленето на модерността чрез опита и понятийността на несводимия дисконтинуитет.

Така схванатият дисконтинуитет е темпорална форма на „разединението” (Entzweiung), характерно за модерния свят. Самата потребност от рефлексия на модерността произтича от желанието да се осмисли болката на разединението като конститутивна основа на модерния свят. „Когато силата на единението изчезва от живота на хората, и противоположностите изгубят живата си връзка и взаимодействие ..., възниква потребността от философия” (цит. по JR 213, многоточие Й. Р.). Совата на Минерва касае и теорията на модерността, в която обаче настъпването на здрача и подемането на полета са абсолютно симултанти. Совата на теорията на модерността не чака падането на здрача, доколкото модерността е тази математическа линия между свететлината и здрача, която вечно се придвижва заедно със светлината и здрача. С една дума, птицата на философията се оказва в полето на теорията на модерността в доста неловко положение, което обаче отговаря на потребността от осмисляне на грижата на господарката й. „Така разединението бива схванато от Хегел като форма на модерния свят и неговото съзнание.” (JR 214) Тук стигаме до точката, в която Хегеловата теория на модерността визира характерната за модерния свят субектност – душата, вътрешното, съкровеността – която открихме в неговата естетическа теория като елементарната стихия на музиката. *„Обективната реалност на Просвещението и съхраняващата субектност са комплементарно свързани една с друга; субективността гради алтарите си вътре в сърцето, защото е налице обективният свят на разсъдък.”* (JR 214-215) Просвещението и субективността – романтическата субектност, реагираща на Просвещението, – са двете страни на формата на разединението. *„Няма никаква възможност за изплъзване от разединението чрез присъединяване към едната или другата страна”* (JR 215, курсив в оригинала). Формата на разединението обхваща социалната тоталност на битието, която е тоталността на буржоазното общество.

В качеството си на една от страните на характерната за буржоазното общество форма на разединението субективността отчленява за себе си достойното

за съхранение, превръщайки го обаче чрез самия акт на отделянето му от формата на разединението в нещо нереално. „В това се състои вътрешният предел на субективното помирение (Versöhnung) във всички негови форми, така че самият проблем на разединението и неговият позитивен исторически смисъл остава отворен.” (JR 225) Снемането на общата форма на разединението посредством субективното помирение е не само незадоволително, но и опасно. Тъкмо нейното съхраняване в буржоазното общество като абстрактна „система от потребности”, свързваща отделните индивиди единствено в процеса на задоволяване на потребностите посредством труда, оставя свободно пространство за съхраняването на самата субектност като *страна* на формата на разединение. Именно формата на разединението на буржоазното общество с неговото ограничаване върху „природата на потребностите” (Bedürfnisnatur) и спадащата към нея обективна вещна реалност осигурява възможността за съхраняване на субектността като различна и свободна. Опасността изхожда от готовността на романтичeskата субектност да смята обществената действителност на човека за безбожна (gottlos). „Когато обаче субективното смислополагане се опитва да спаси божественото (das Göttliche) от модерното общество, носещата същото това общество историческа субстанция бива издърпана изпод краката му.” (JR 233) В тази логика романтичeskата субектност се оказва за Хегел „смъртна опасност”, на която той се противопоставя с теорията си на модерността като епоха под знака на конституиращата буржоазното общество форма на разединението.

Сега вече можем да се върнем към дефинирането на музиката в *Лекции по естетика*, като на първо място прецизираме употребата на термина „романтически”. По-горе използвах този термин в широкото му недиференцирано значение, което според мен представлява един от пластовете му в естетиката на Хегел. Мисля, че това е генеалогически изходният пласт, в който Хегел използва концептуализации на ранния немски романтизъм – преди всичко на Август В. и Фр. Шлегел – който в края на XVIII в. преоткрива, на практика тепърва конституира като канонични произведенията на Данте, Сервантес, Шекспир, Калдерон (за да споменем само основните имена), противопоставяйки ги на

класицистично-просвещенската поетика. Конституирането на тези автори като канонични от страна на немския романтизъм става в контекста на преодоляването на класицистично-просвещенската поетика, което обуславя наслагването в термина „романтически” на литературноисторически (конституиращи канона) и поетологически (отграничаващи Романтизма от Класицизма/Просвещението) компоненти. Широкото недиференцирано значение на термина „романтически” в естетиката на Хегел е генеалогически обусловено от това наслагване на литературноисторически и поетологически моменти в термина, тъй както той е концептуализиран от ранните немски романтици. В този смисъл Хегел употребява термина „романтически” както за означаването на съвкупността от постантични – средновековно-ренесансови – естетически феномени (епохи и жанрове), така и за означаването на съвременната нему – модерна – естетическа ситуация като цяло и в частност на Романтизма. Във втория случай той си позволява снизходително-пейоративното ограничение на употребата на термина: „така наречената романтическа поезия” (sogennante romantische Poesie). В присвояването на термина „романтически” Хегел извършва една двойна операция по изземане и отчуждаване на термина от изходния му контекст: 1) присвоява си литературноисторическото му значение и 2) поетологически обръща термина срещу изходния му романтически контекст. Втората операция е обусловена и обременена от класицистично-просвещенския в основата си естетически вкус на Хегел<sup>8</sup>, който не бива да изпускаме от поглед и в най-проникновените и вдъхновени пасажии на *Лекции по естетика*, касаещи „романтическата форма на изкуството” (т.е. средновековно-ренесансовата естетическа епоха) и „романтическите изкуства” (т.е. живописа, музиката и литературата). Простичко и грубовато казано, Хегел си пада по античната Класика и пластика (скулптура), тъй както ги е видял Винкелман в средата на XVIII век. Но чудовищната му интелектуална мощ (и протестантизма, разбира се) му позволява, както видяхме, вдъхновено да мисли и проникателно да

<sup>8</sup> Класицистично-просвещенската обремененост на естетиката на Хегел, между другото, обяснява предпочитанието на естетическата модерност към Кантовата естетика на възвишеното. За особеното място на естетическата теория на Адорно, която съчетава при концептуализацията на естетическата модерност Хегеловата и Кантовата парадигми (с примат на Хегеловата), ще стане дума на следващ етап от изследването.

чувства обратното на Класиката и пластиката: музиката. Тази щастлива констелация от класицистично-просвещенска „вненаходимост” спрямо романтическата „абсолютна музика” (Е. Т. А. Хофман), от една страна, и несравнима интелектуална мощ и чувствителност на схващането на модерността, от друга, правят Хегеловата концептуализация на музиката незаменима при изследването на взаимоотношенията между музика и Просвещение.

И тъй, след като преминахме през Хегеловата теория на модерността, установявайки нейната радикална антиромантичност, и очертахме генеалогията на употребата на термина „романтически” в *Лекции по естетика*, можем да пристъпим към разглеждането на самата концептуализация на музиката в Хегеловата естетика. Изходната образно-нарративна парадигма, в която е въведена музиката като „романтическо изкуство” е храмът (Tempel). „След като архитектурата издига храма и ръката на скулптурата<sup>9</sup> е поставила вътре в него статуята на бога, то пред този сетивно присъстващ бог застава – *на трето място – общината.*” (Ae I, 91; курсив в оригинала) Парадигмата на музиката е пеещата в храма пред бога религиозна общност (Gemeinde). Преди да продължим да следваме „самодвижението” на понятието на музиката, искам да обърна специално внимание на факта, че както Хегел, така и Хьолдерлин са се социализирали в контекста на швабския пиетизъм, т.е. когато в техни текстове в една или друга форма се явява фигурата на пееща общност, става дума за фундаментален личен опит<sup>10</sup>, определящ дълбинната структура и функциониране на съответната фигурация. Това е изходният смисъл на образа на пеещата религиозна общност, чрез който Хегел въвежда „художественото съдържание” (Kunstinhalt) и „външно представящия материал” (äußerlich darstellende Material) на музиката. „Солидното единство в самия себе си на бога в скулптурата се раздробява в множествеността на една отделена поединична съкровеност (Innerlichkeit), чието единство не е сетивно, а абсолютно идеално (ideell).” (Пак там) Пеещата религиозна общност е съставена от

<sup>9</sup> Хегел има предвид тук скулптурата като изкуство, олицетворявайки я като субект на действието.

<sup>10</sup> Искам специално да благодаря на д-р Габи Тиман, която в частен разговор ми обясни фундаменталния – в качеството си на жива литургическа практика – характер на общностното пеење в южногерманския протестантизъм. Френският германист Пьер Берто дори установява връзка между ембрионалното (!) възприемане на гласа на пеещата майка и лириката на Хьолдерлин.

една множественост от поединични, отделени съкровености, души. Това не е дионисовият хор, в който единството е телесно – хорът съставлява едно тяло, – а пеещата протестантска община, в която връзката е между пеещите души – *ideell* – казва трудно преводимо на български Хегел, но недвусмислено противопоставяйки не-сетивното единство на протестантската община на телесното единство в дионисовия хор. „И едва по този начин самият Бог като това [движение] насам и нататък [между себе си и общината] (Herüber und Hinüber), като тази смяна на своето единство вътре в себе си и това осъществяване в субективното знание и неговото [на знанието] обособяване – като общността и обединението на многото – е воистина дух (Geist) – духът в своята община (Geist in seiner Gemeinde).” (Пак там) Бог присъства в пеещата община, както Св. Дух слиза върху апостолите на Петдесетница. Съдържанието на музиката е раздробеното присъствие на Бога в пеещата множественост на поединичните, отделени души. „Съобразно с това съдържание, сетивният елемент на изкуството трябва да се яви сякаш партикуларизиран в самия себе си и съразмерен на субективната съкровеност.” (Ае I, 92) Звукът – тонът – е съразмерният на душата материал. Той напуска пространството и се свива до математическа точка. „Музиката сменя безразличното едно извън друго (Auseinander) на пространството [...] и го идеализира до индивидуалната единица на точката.” (Ае I, 93) Тонът като материал на музиката резултира от негативното свиване на пространството до точка. Това негативно движение обаче е дейно и материално в самото себе си като отношение към самото себе си: *трептене*. „В качеството си на тази негативност обаче точката е в себе си конкретно и дейно снемане вътре в материалността – като движение и потреперване (Erzittern) в самото себе си на материалното тяло в отношението му към самото себе си.” (Пак там) Чрез негативното движение от пространството към точката се навлиза в елементарната стихия на вътрешния свят – времето. Музиката се придвижва от пространството към „негативния точка” (срв. Ае I, 94), която обаче е „изпълнената в себе си точка” (срв. Ае I, 95) на времето.

Отношението между стихията на времето и субектността, което откриваме в музиката, най-непосредствено се проявява в такта. Свитата до темпорален пункт индиферентна външност на пространството се завръща в голата външност на времетраенето на тоновете. Последователността на моментите във времето не подлежи на удобно обхващане с поглед, подобно на последователността в пространството: времето е стихията на изчезването, трансцендиращо всяка обозримост и мяра. „Във времето обаче един момент вече е изчезнал, когато другият е налице, и в това изчезване и завръщане темпоралните моменти продължават в безмерното.” (Ае I, 244) Тактът трябва да овладее безмерното изтичане и завръщане. Той е субектното господство над тона и неговата темпоралност, които сами по себе си – обективно – са безразлични към каквато и да било мяра. „На тона като такъв и на времето им е безразлично, че биват разделяни и повтаряни по този редовен начин.” (Ае I, 245) Еднаквите и завръщащи се времеви отрязъци се полагат в тона и неговата темпоралност от субекта, търсещ външна обозримост във времето. Субектът пренася идентичността със самия себе си във времето, доколкото самата тази идентичност се гради върху полагането на единство в потока на времето. „Затова тактът се явява като нещо в чист вид направено от субекта [...] и то основата на чистото сходство със себе си, което субектът притежава в самия себе си като сходство и единство със себе си и тяхното [на сходството и единството] завръщане в цялото различие и най-пъстро разнообразие.” (Пак там) Тактът е звученето на положеното от субекта в потока на времето единство, напомнящо на субекта за същото конституиращо го темпорално единство. Музикалният такт осигурява на субекта непосредствен достъп до основанията на конституиращото го темпорално регулиране. „В такта на музиката се съдържа някаква магическа сила, която толкова малко можем да избегнем, че често, без сами да си даваме сметка, тактуваме, слушайки музика.” (Пак там) Магията на музиката, която не може да бъде избегната, е магията на субектността.

Елементарната стихийна власт, която музиката упражнява над света на интериора, е фокусирана в проблематиката на времето. Вътрешният свят в качеството си на субективно единство представлява дейно отрицание на

индиферентната наличност на нещата едно до друго в пространствения континуум. Интериорът се конституира преди всичко като негативно единство, снемашо пространствеността. Тази негативна дейност го сродява с външното протичане на времето, което унищожава безразличната пространствена съположеност, контрахирайки я в темпоралната точка на сегашния миг. „Времева точка обаче се оказва – *на второ място* – незабавно негация на сегашния момент, като този сегашен момент, веднага щом встъпи в съществуване, се сменя в друг сегашен момент и чрез това обръща навън негативната си дейност.” (Ае II, 277; курсив в оригинала) Дотук успоредността на ставащото в интериора и във времевия континуум е абсолютна. Разликата се появява в момента, в който вътрешният свят се конституира чрез негативната си дейност като субективно единство, нямащо еквивалент в темпоралния континуум, в който между двете времеви точки не може да се установи подобно единство. Но и на този етап се запазва известна аналогия между ставащото в интериора и във времевия континуум, доколкото сегашният момент, въпреки че се променя, все пак остава винаги същия в качеството си на *сегашен* момент. „Защото всеки времеви момент е сегашен времеви момент и – взет като чист времеви момент – също толкова неразличим от предходния, колкото абстрактното Аз от обекта, в който то се сменя и в който – тъй като този обект е само самото празно Аз, – съвпада със себе си.” (Пак там) Аналогията между интериора и темпоралния континуум може да бъде продължена, ако преминем от абстрактното празно Аз към неговата действителна положеност във времето. „Ако се абстрахираме от конкретното съдържание на съзнанието и самосъзнанието, действителният Аз съвпада с времето, доколкото той не е нищо друго освен това празно движение на полагането на Аза като нещо друго и снемането на тази промяна, т.е. съхраняването в това движение на Аза и само на Аза като такъв.” (Пак там) Не само че Азът е във времето („и времето е в нас”, както твърдеше през късния „развит социализъм” г-жа Людмила Живкова), но времето е битието на субекта като такъв. В стихията на времето субектът и музиката субстанциално съвпадат. „Тъй като [...] времето на тона е същевременно време на субекта, то още на тази основа тонът прониква в самотъждествения Аз (das Selbst), хваща го в най-

простото му битие и посредством времевото движение и неговия ритъм привежда Аза (das Ich) в движение” (пак там). Магията и властта на музиката в интериора е, преди всичко друго, елементарната власт и магия на превърнатото в субектност време.

Освен в определящата съ-субстанционалност на музиката и субекта в елемента на времето, нейният „романтически” характер се проявява в изключителната ѝ способност да удържа болката на разкъсаността и „разединението”, дефиниращи модерния свят и душа. „В романтическото изкуство разкъсаността и дисонанса на вътрешния свят (Inneren) отива по-далече, както и изобщо в него се задълбочават представените противоположности (Gegensätze) и тяхното разединение (Entzweiung) може да бъде удържано.” (Ae I, 160) Употребата на понятието „разединение” – което, както видяхме, е централно за Хегеловата теория на модерността – при дефинирането на типа „романтическо изкуство”, към който спада музиката, свидетелства за зависимостта между естетиката и теорията на модерността във философията на Хегел и открива възможността за мислене на музиката в контекста на проблематиката на модерността. Удържането на разединението лежи в основата както на буржоазното общество, така и на музиката в качеството ѝ на парадигматично „романтическо” изкуство. „Същинската дълбочина на звученето се състои в това, че то извървява пътя и до същностните противоположности (Gegensätzen) и не се бои от тяхната острота и разкъсаност.” (Ae II, 297) Моделът на „разединението”, чрез който се мислят едновременно буржоазното общество и музиката, отговаря на логиката на „понятието” (Begriff) като „същностно разделено в себе си, разпаднало се на противоположности единство” (пак там). Хегел не се задоволява с това възвеждане на „разединението” в музиката към последната логико-метафизическа инстанция на учението си за понятието, а дава пример „от живота”, който в логиката на лекционното слово<sup>11</sup> сякаш се изравнява по тежест с позоваването на *Науката логика*. „Така и в действителния свят извисените натури са тези, на които е дадена силата да понасят и побеждават в себе си болката на противоположността

<sup>11</sup> Хегеловите *Лекции по естетика* са издадени след смъртта му на основата на студентски записки.



(Gegensatz).” (Пак там) Пределът на „разединението”, който подлежи на удържане в музиката, възхожда към „бездните на болката” на Страстите Христови. „В старата църковна музика, например при Crucifixus<sup>12</sup>, дълбоките определения, които лежат в основата на понятието на Страстите Христови като това божествено страдание, смърт и погребване, често биват схванати така, че се изразява не едно *субективно* усещане на трогнатост, състрадание или на отделна човешка болка по отношение на това събитие – а сякаш самият предмет (Sache) [...]. Слушателят не бива да *съзерцава* болката на разпъването на кръста, полагането в гроба, не бива да си формира само една обща *представа*, а в най-съкровено си аз трябва да преживее най-вътрешното на тази смърт и на тези божествени болки” (Ае II, 304; курсив в оригинала). При това разсъждение за църковната музика абсолютната предметност, вещност на страданията на Исус съвпада с абсолютната субектност на изживяването им. В предела на изразяването на „разединението” музиката не изразява чувства, а пренася абсолютно предметни събитийни блокове във вътрешния свят. Така стигаме отново до стоящата пред Бога община. „Тя е духовната рефлексия в себе си на онова сетивно битие” (Ае I, 91). Музиката пренася раздробения сетивен блок на Бога, стоящ пред пеещата община, без образ във вътрешния свят „като самосъзерцание на чистата светлина” (Ае II, 309).

Фигурата на съзерцаващата самата себе си светлина, с която Хегел описва ставащото в музиката, е с очевиден мистичен характер. Изглежда, че разсъжденията върху музиката имат тенденцията да привличат в разгръщането си фигури на мисълта и речта, специфични за мистиката. Пасажът, от който взех горната мистична синтагма, изхожда от проблематиката на музикалните изразни средства, за да завърши с квазитеологически преобразената сфера на интериора и отговарящото му квазитеологично помирение. Мистичната синтагма на самосъзерцаващата се чиста светлина се появява синтактично между крайните термини на изразните средства и преобразования интериор. „Простата определеност на израза, макар и тя да е налице, същевременно се сменя, като сърцето потъва не в нещо друго, определено, а в долавянето на самото себе си, и само по този начин –

<sup>12</sup> Съставна част от католическата литургия (б. м.).

като самосъзерцание на чистата светлина – дава най-висшата представа за блаженна задушевност и помирение (seliger Innigkeit und Versöhnung).” (Пак там) В музиката долавящият самия себе си като вътрешен свят интериор достига до мистично преображение. Нека от тази пределна върхна точка на взаимодействието между музиката и субектността да слезем долу – под морското равнище – в генеалогията на позволяващия подобни мистични възхождения интериор. При това генеалогическо слизване ще се ръководя от концепцията на Райнхарт Козелек за „патогенезата на буржоазния свят”<sup>13</sup>, в която в най-радикален изчистен вид е налице методологически необходимото за настоящото изследване обвързване на Просвещението с класическата епоха на абсолютизма и модерността – XVII век.

Исходната интуиция, за която ще потърся социалноисторически основания у Козелек, е генеалогическата зависимост между абсолютизма и модерността. Опитам се да демонстрирам тази зависимост в предходно изследване<sup>14</sup>, визиращо зората на модерната централизирана държава в Испания от края на XV и първата половина на XVI век. Тук ще продължа разгръщането на този изследователски проект по отношение на високата модерност на XVIII век, която ще разгледам като продукт не на самопровъзгласилото се „Просвещение”, а на класическата форма на абсолютизма през XVII в., задаваща модела за европейския континент, – френския абсолютизъм от епохата на Луи XIV до края на „стария режим” през 1789-а. С други думи, и тук ще следвам изпробваната в изследването за испанския пикаресков роман базисна интуиция, че модерността е продукт на абсолютистката държава, чийто генезис се помещава между две завършени – с оглед на съответния си социалноисторически момент – форми на модерната централизирана държава: Испания от края на XV и Франция от средата на XVII век. Подобен подход прави слабо функционални – в рамките на този проект – традиционните литературноисторически подразделения на „Ренесанс”, „Класицизъм” и „Просвещение”, обособявайки две основни фази на формирането на модерната

<sup>13</sup> Koselleck, R. *Kritik und Krise: eine Studie zur Pathogenese der bürgerlichen Welt* [1959], 8. Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997. Цитирам по-нататък в текста по това издание със сиглата KuK.

<sup>14</sup> Сабоурин, Вл. *Произход на испанския пикаресков роман: към генеалогията на реализма*, В. Търново: УИ „Св. св. Кирил и Методий”, 2006.

централизирана държава и естетическите им корелати: от последната четвърт на XV до края на XVI в. (I фаза) и от средата на XVII до края на XVIII в. (II фаза). Интересуващата ме тук втора фаза е неразривно „класицистично-просвещенска”. Естетическите корелати на тези социалноисторически фази, които на жанрово равнище деконструират традиционните литературноисторически епохи, са съответно романът и операта. *Дон Кихот* (1605) ознаменува приключването на първата фаза, *Вълшебната флейта* (1791) – приключването на втората. Както жанрът на романа не е продукт нито на „Ренесанса”, нито на „Барока”, а на неразривността им в процеса на формиране на първата модерна централизирана държава в Испания, така и формирането на жанра на операта е неразривно „класицистично-просвещенско”. За разлика от романа, който се явява в ясно разграничими национални разновидности, между които няма рецептивен континуитет (*Дон Кихот* – английският роман от първата половина на XVIII в.), жанрът на операта се развива, започвайки от началото на XVII в. чрез едно неவிжданo до този момент – на практика първото „културноиндустриално” – разпространение на даден модел – италианската опера – от който постепенно и в непрекъснато взаимодействие с жанровата матрица се обособяват южнонемската, най-вече хабсбургска (основно Виена, но и Прага, Регенсбург и Инсбрук)<sup>15</sup> и френската – преди всичко *Opéra comique* – разновидности. Произтеклият от това първо по рода си глобалноевропейско „културноиндустриално” развитие жанров синтез – и синкретизъм – на италианската и френската оперни традиции се осъществява във Виена в средата на XVIII век. Зрелите опери на Моцарт, започвайки от *Идоменео, цар на Крит* (1781), написана все още за представяне в Мюнхен, а и самата му социализация като музикант и композитор са невероятната – думата „чудо” се натрапва – квинтесенция на това културноиндустриално разпространение на операта в глобално общеевропейския триъгълник Венеция/Неапол – Санкт Петербург – Лондон. Златното сечение на глобалноевропейската културна индустрия на операта през XVIII в. се оказва

<sup>15</sup> Първото представление на италианска опера извън Апенинския полуостров е осъществено в Залцбург най-вероятно още през лятото на 1617 г., а с документална сигурност – в началото 1618 г. Срв. Burian, K. V. *Die Oper. Ihre Geschichte in Wort und Bild*, Praha: Artia, 1961, 57-58.

Виена на Моцарт (1782-1791) в качеството си на социокултурен „парников” контекст на първото<sup>16</sup> *културноиндустриално чудо* в историята на естетическата модерност.

Жанровата кулминация на операта в творчеството на Моцарт от виенския му период се случва в контекста на специфичното развитие на Южна Германия и Австрия, където закъснялото по отношение на Франция и Северна Германия (с водеща роля на Прусия на Фридрих II) „Просвещение” – *католическо Просвещение* – на практика темпорално и социокултурно се засича с „Барока”<sup>17</sup>, т.е. налице е решаващата за развитието на жанра на операта неразривност между XVII и XVIII век. Създадите се в Хабсбургската монархия през втората половина на XVIII в. парникови от естетическа гледна точка условия за развитието на жанра на операта не са обаче специфично „виенски” локален феномен, а само най-ясно проявяват в сферата на естетическото дълбинната генеалогическа обвързаност на „века на Просвещението” с класическия френски модел на абсолютизма и отговарящата му също така френска просветителска конструкция на т. нар. „просветена” монархия. В следващите разсъждения ще следвам отблизо анализа, предложен от Р. Козелек, на „патогенетичната” зависимост между политическата структура на абсолютизма и генезиса на „Просвещението” – като парадигматичен за настоящото изследване анализ на „патогенезата на буржоазния свят”, прицелен в генеалогията на взаимодействието между буржоазния интериор и отговарящата му музика.

*Критика и криза* (1959) спада към изключително редкия в сферата на хуманитарните науки жанр на – в буквалния смисъл на думата – гениалните ранни докторски дисертации. Известни са ми два подобни случая през XX век:

*Есхатология на Запада* (1947) на теолога Якоб Таубес и *Критика и криза* на

<sup>16</sup> Второто и основно, дало името на самия термин „културна индустрия” (Kulturindustrie), използван за първи път в този смисъл от Адорно в началото на 40-те години на XX в. при описанието на Холивуд в *Диалектика на Просвещението*, е, разбира се, индустрията на кинематичната магия – киното.

<sup>17</sup> Вж. Jahrmärker, M. „Das Wiener Singspiel im protestantischen Norden: Vulpus’ Zauberflöten-Version für die Weimarer Hofbühne“. В: Béhar, P. u. Schneider, H. (Hg.) *Österreichische Oper oder Oper in Österreich? Die Libretto-Problematik*, (Musikwissenschaftliche Publikationen, Bd. 26), Hildesheim/Zürich/New York: Olms, 2005, 107 (Anm. 12).

теоретика на историята<sup>18</sup> Райнхарт Козелек. В теологията – приличаща по това на математиката и музиката – тази ранна гениалност е по-разбираема, но историята? Трудно, да не кажем невъзможно, е да си представим ранен гений в сферата на историческите изследвания, които сякаш по дефиниция и материя изключват подобен човешки вид, – Козелек обаче спада към него. Дори в качеството си на квазиаксиоматичен трактат по теория на историята, който систематично разгръща една-единствена теза<sup>19</sup> (в обем малко над 150 страници основен текст и към 80 страници източникови бележки), докторската дисертация на Козелек пази нещо от вълшебството на младежкия гений. Това младежко вълшебство е направено от вероятно още по-магическите „разговори” между младия Козелек и Карл Шмит, за които скромно е благодарено в кратичкия предговор към първото издание на *Критика и криза*: „Освен това [благодарността към научния ръководител] бих искал да изкажа благодарността си на г-н професор д-р Карл Шмит, който ми помогна в разговори да поставям въпроси и да търся отговори.” (КуК XII)

Вследствие на процеса на денацификация в Западна Германия след 1945 г. Карл Шмит е лишен от правото да преподава и оказва огромното си извънинституционално въздействие не на последно място чрез лични разговори (или кореспонденция, както в случая с младия Я. Таубес)<sup>20</sup>. *Критика и криза* е може би най-съвършеният компактен текстови продукт на „разговорите” на К. Шмит в началото на 50-те години, т.е. във времето на най-тежка институционална изолация. В интелектуалния контекст на тепърва прохождащата Федерална република се е изисквала изострена интелектуална чувствителност и свобода спрямо актуалнополитическите разделения – и доста над средната интелигентност, разбира се, имплицитна сякаш на интелектуалната чувствителност и свободата, – за да се получи сатута на „разговарящ” с К. Шмит. Най-показателен за тази комбинация от интелектуална чувствителност и свобода е безспорно случаят на

<sup>18</sup> В *Критика и криза* Козелек използва по отношение на Т. Хобс определението „исторически мислител” (Geschichtsdenker) (срв. КуК 31), което може да се приложи и към самия него.

<sup>19</sup> В стриктния средновековно-латински смисъл на докторска „теза” (thesis), запазен до днес в романските езици.

<sup>20</sup> Вж. Taubes, J. *Ad Carl Schmitt. Gegenstrebiges Fügung*, Berlin: Merve, 1987.

младия еврейски теолог Якоб Таубес с неговата хераклитова „противодействаща сглобка” – лирата, сводът – с римокатолика и теоретик на фашизма К. Шмит. Младият историк Р. Козелек не е трябвало да отива толкова далече, за да се засрещне с К. Шмит, но достатъчно далече, за да напише *Критика и криза*.

При излизането на книгата в края на 50-те години има критики по отношение на нейната „обвързаност с настоящето” (KuK IX). Отговорът на Козелек към джобното издание (1973) в издателство *Зуркамп*, отварящо книгата към потенциално по-широк кръг читатели: „принципно е все едно, в коя точка се влиза в херменевтичния кръг на едно историческо изследване.” (Пак там) Както точката на влизане в херменевтичния кръг, така и влизането в повествованието е несводим към някоя друга възможна точка акт на решение – К. Шмит би казал: на „суверенност”. Херменевтиката на историята и историческото повествование са актове на решение, предопределящо доктрината (*Lehre*) в смисъл на учение и поука. Тази доктрина се извлича не непосредствено от историята, а е опосредена от една „теория на възможни истории” (*Theorie möglicher Geschichten*), осигуряваща нивото на абстракция на взимането на херменевтично и повествователно решение. Хоризонтът на повествованието, включващ точката на разказвача, са „дълготрайните процеси на „ранната модерност” – достатъчно дълготрайни, че да включват в себе си ситуацията на разказвача. „Защото въпреки своята еднократност, една отминала епоха – изследвана с оглед на структурата ѝ – може да съдържа моменти на трайност, които навлизат чак в нашето настояще.” (Пак там) Историческата епоха, чиято структура е изследвана като трайна и навлизаща в модерността ни, обхваща интересувания ни тук период „от религиозните войни до Френската революция” (срв. KuK X) – неразривното социалноисторическо единство на XVII и XVIII век. Така отчленената социалноисторическа единица позволява да се постави с екзистенциална острота и ангажираност въпроса за „проблематиката на модерното Просвещение и произтичащата от нея еманципация” (срв. пак там). Критическият проект на Просвещението рано или късно достига границата, отвъд която трябва да започне политическото действие.

„Там, където не си даваме сметка за политическия характер на границата, Просвещението се превръща в утопия” (пак там).

В този момент от предговарящото представяне на книгата в началото на 70-те Козелек експлицитно формулира необходимостта да се преразгледа концепцията на Критическата теория – основно определяща в този момент (четири години след смъртта на Адорно) интелектуалния климат в Бундесрепубликата, – за *диалектиката на Просвещението*. „С други думи, диалектиката на Просвещението произтича не само от самата себе си, но в още по-голяма степен от историческата ситуация, в която тя се разгръща.” (Пак там) С други думи, диалектиката на Просвещението произтича не само и не на първо място от самото Просвещение, а от абсолютизма на XVII и XVIII в., от чието историческо лоно то се появява на бял свят, за да се представи като „просвещаващо” го: абсолютизма, света, собственото си идване на бял свят като „Просвещение”. *Критика и криза*, на свой ред, генеалогически „просвещава” *Диалектика на Просвещението*. Доста амбициозно за един млад историк в началото на 50-те в Западна Германия, когато Институтът за социални изследвания се завръща от емиграцията в САЩ и отново се установява на подobaващото си място във Франкфурт. Подобна ранна *генеалогия на Критическата теория*, която тепърва предстои да определя интелектуалния климат в Бундесрепубликата, е мислима единствено в контекста на „разговарянето” на Козелек с Карл Шмит. В кръга на „възможните истории” бихме могли да си представим и една малка, но много сериозна интелектуална история с дълготрайни последствия, в която чрез „разговорите”, залегнали в основата на *Критика и криза*, К. Шмит достойно „върща” на Т. В. Адорно срамното, макар и обяснимо, потуляне на писмото на Валтер Бенямин<sup>21</sup> от началото на 30-те години до „високоуважаемия г-н професор Шмит”, в което Бенямин изрично формулира задължеността на своя *Произход на германския трауеришпил* (1928) спрямо теорията на К. Шмит за бароковия суверенитет, разработена в *Политическа теология: четири глави към учението за суверенитета* (1922)<sup>22</sup>. Основното тежко

<sup>21</sup> В първото издание на избрани *Съчинения* на В. Бенямин през 1955 г. под редакцията на Адорно.

<sup>22</sup> Вж. Schmitt, C. *Politische Theologie: vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität* [1922], 7. Aufl., Berlin: Duncker & Humblot, 1996.

обвинение на Козелек към Просвещението – обвинението в политическа безотговорност – неминуемо касае и политическия квиетизъм на Франкфуртската школа и най-вече на самия Адорно: *диалектиката на Просвещението* като удобна форма да не се заема политически отговорна позиция. „Всяко Просвещение попада рано или късно в конфликтни ситуации, чиято рационална категоризация изисква превръщането на голата критика в политически начини на поведение.” (Пак там) Тази идваща „отдясно” – менторът на *Критика и криза* при всяко положение може да бъде определен като радикално „десен” – реплика към *Диалектика на Просвещението* е сякаш по-сериозна от сякаш неизбежно ресентиментната реплика „отляво” на пребиваващия зад „желязната завеса” марксист Г. Лукач – Франкфуртската школа като луксозен „гранд-хотел *Над бездната*”<sup>23</sup>.

След изясняването на залога на историческото изследване на Козелек – генеалогията на „диалектиката на Просвещението” – можем да преминем към проследяването на аргументацията, касаеща централната му теза, която основно интересува тук: генезиса на буржоазния свят в рамките на абсолютистката държава. „За да разработим политическото значение на Просвещението, трябва да се запитае за структурата на абсолютистката държава, защото тази държава бе първата жертва на голямата Революция, откривайки чрез падането си възможността за разгръщането на утопическата модерност.” (KuK 3) За да разберем Просвещението, трябва да разберем класическия абсолютизъм на XVII в., което не означава безкрайно връщане назад – *regressus in infinitum* – в търсене на началната точка на модерността, която е и наша, а историческо локализиране на проблема на нашата модерност в неговото „минало настояще” (*vergangene Gegenwart*). Анализът на абсолютистката държава, добила завършен вид през XVII в., означава разкриване на миналото настояще на модерността ни. За изходна точка трябва да служат очевидности, които литературната история систематично загърбва или пък свежда до – и дискредитира като – вулгарносоциологически констатации. В концептуалното и стилистично настояване върху загърбваните очевидности най-

<sup>23</sup> През 80-те години – късния „развит социализъм” – циркулираше следният виц, осветляващ психоисторията на формулировката на Лукач: „Капитализмът е като мушмлата – колкото повече загнива, толкова по-хубав става.” Тогава беше смешно – сега май вече не е.



ясно проличава мисловният и речеви стил на юриста Карл Шмит. „Абсолютистката система, изходната ситуация на буржоазното Просвещение, се запазва до избухването на Революцията [...]. Абсолютизмът обуславя Просвещението; Просвещението обуславя генезиса на Френската революция. Между тези две изречения се движи, грубо казано, настоящото изследване.” (KuK 5)

Настояването върху сложно загърбваните „прости” очевидности е толкова по-важно, колкото самото Просвещение се конституира и достига точката отвъд възможността за контрол над предизвиканите от него последствия именно чрез едно изключително сложно за един „просветен” поглед скриване на сякаш драстично натрапващи се политически очевидности. „Тъкмо фактът, че на XVIII век убягва връзката между упражняваната критика и настъпващата криза [...] отвежда до настоящата теза: критическият процес на Просвещението в същата степен предизвиква кризата, в която политическият смисъл на тази криза остава скрит за него.” (Пак там) Просветителската метафорика на подлагания на критика „съд на Разума”, пред който всичко и всички трябва да отговарят, не е бил никак безобиден. Както „европейците” от *Отвлечането от сарая* (1782), така и Заратро – емблемата на Просвещението от *Вълшебната флейта* (1791) – безгрижно, жизнерадостно или достолепно изпяват просветителското клише на всекомпетентния и неизбежен съд на Разума. „Прогресът винаги вече е бил на страната на гражданите-съдии. Никой и нищо не е могло да избегне новата юрисдикция, и това, което във всеки отделен случай не е издържало в преценката (Urteil) на гражданските критици, е било предавано на моралната цензура, която е свършвала своя дял от работата по дискриминирането на осъдения и привеждането по този начин в действие на присъдата (Urteilsspruch).” (KuK 6) Тази мрачна картина на развилнялото се просветено „обществено мнение” завършва със смразяващ цитат – с непосочен произход – от ведро слънчевия финал на *Отвлечането от сарая*: „Който не може да осъзнае това, / него трябва да гледаме с презрение.” („Wer dieses nicht erkennen kann / den seh’ man mit Verachtung an.“)<sup>24</sup>

<sup>24</sup> Вж. Mozart, W. A. / Stephanie, G. d. J. *Die Entführung aus dem Serail* [CD], Karl Böhm, Rundfunkchor Leipzig, Staatskapelle Dresden. Aufnahme: Dresden, Lukaskirche, 9 / 1973, VEB Deutsche Schallplatten,

(Срв. пак там) Анонимният характер на изречението с непосочен произход и бликащата ведрост и щастие на музиката на първата виенска опера на Моцарт се сплитат в чудовищната фигура на просветения гражданин-съдия, прилагащ върху историческия процес секуларизираните форми на Господния, Страшния съд. Основната характеристика и иманентен проблем на рационалната критика се състои в неспособността ѝ да види самостоятелността на критикуваните от нея автономни сфери на смисъл – най-вече сферите на религията и политиката. А зад всички достойни за критика обекти стои в крайна сметка абсолютистката държава.

По ирония на историята, която ще бъде забелязана от ранните немски романтици и Хегел едва след събитията от 1789 г., самата абсолютистка държава създава условията за своето последващо подкопаване. „Чрез политическия ред, установен от държавата, умиротворила опустошеното от религиозните граждански войни пространство, се създават предпоставките за разгръщането на моралния свят (moralische Welt).” (KuK 8) Абсолютистката държава осигурява на политически безправните индивиди едно свободно пространство на морала, лишавайки ги същевременно от всякаква отговорност чрез редуцирането на това свободно пространство на морала – без политическа отговорност – до частното, приватно пространство. Само религиозната връзка осигурява кохезията в това освободено от абсолютистката държава свободно пространство на морала и приватността. С набиращия през XVII в. сила процес на секуларизация – в контекста на опита на множението на религиозните деноминации и опустошителните религиозни войни – тази остатъчна спойка на религиозното започва да отпада и приватното пространство и неговата морална инстанция постепенно се оказват на практика *извън* държавата. „Така целта на поданиците ще стане до такава степен морално да се усъвършенстват, че действително сами да знаят, и то всеки един за себе си, какво е добро и какво – зло.” (Пак там) Макар и да няма как да не звучи иронично,

Berlin (DDR), Hamburg: Polydor, 1974. Използваният от Козелек цитат се намира на с. 106 от книжката с либретото. Фигурата на просветения гражданин-съдия придобива в този чудесен запис, правен в някогашната Германска Демократична Република (ГДР), допълнителна социалноисторическа дълбочина. С риск да профанизираме: музиката на този запис е също толкова искряща и прецизна, колкото немките от балета на Телевизията на ГДР, които по онова време имаха партийното поръчение да засенчват и заглушават съответните упадъчни западни шоупродукти.

тази констатация описва един процес на еманципация на поданиците, който е заложен в самата политическа структура на абсолютистката държава.

За да успее да сложи край на религиозните граждански войни, абсолютистката държава е принудена стриктно да раздели сферата на морала – като приватна – от сферата на политиката – като недостъпна за приватните индивиди с тяхната морална автономия. От просвещаващата се обаче приватна сфера неизбежно започват да изхождат критически претенции към отказаната им сфера на политическото. „Извършеното веднъж от държавата разделяне на морал и политика се обръща вследствие на това срещу самата нея” (пак там). Чрез техницирането на един автономен спрямо морала политически процес и чрез фигурата на суверена (по дефиниция стоящ над морала, за да може да възпира възможността за водене на война от морални съображения), абсолютистката държава създава у поданиците си погрешната представа, че историята може да се планира. „Гражданинът, който в качеството си на поданик на суверенния владетел не е притежавал политическа власт, е схващал себе си като морален, преживявал е наличното господство като свръхмощно и пропорционално на това го е осъждал като аморално” (пак там). Това се нарича да превърнеш принудата на политическата безпомощност в добродетелта на моралната позиция – един процес, непрекъснато възпроизвеждан от буржоазната приватност. Парадоксално именно абсолютната държава създава у политически безправните си поданици една утопична – непознаваща политическата действителност на упражняването на властта – представа за политически възможното. „Политическата структура на абсолютистката държава и разгръщането на утопизма представляват един комплексен процес, с който започва политическата криза на настоящето.” (KuK 9) Модерният утопизъм и предизвиканата от него ескалация на изхождащите от приватното пространство морални претенции към сферата на политическото е неволен взривоопасен продукт на абсолютистката държава.

И тъй, политическата структура на абсолютистката държава, формирала се в завършен вид през XVII в. във Франция, съставя предпоставката за генезиса на Просвещението. Абсолютизмът и Просвещението – XVII и XVIII век – трябва

съответно да се разглеждат като генеалогическо единство. Очевидностите на политическата история на модерната централизирана държава трябва да излязат на преден план, за да стане по-ясно, какво всъщност се случва в социокултурен план, за да се стигне в рамките на абсолютистката държава до обособяването в приватното пространство на фигури, самоназоваващи дейността си „Просвещение”. От гледна точка на историята на модерната централизирана държава – ако следваме развитието ѝ във Франция като континентален европейски модел, – абсолютизмът започва с окончателното слагане на край на религиозните граждански войни през XVII в. и завършва с Френската буржоазна революция в края на XVIII век. „Две епохални събития стоят в началото и в края на класическия абсолютизъм. Неговата изходна ситуация е била религиозната гражданска война. В тежки борби модерната държава се издига от религиозните смутове, едва чрез преодоляването им тя достига до своята завършена форма и отчетливо изпъкващ характер. Една друга гражданска война слага резкия край на абсолютистката държава: Френската революция.” (КуК 11) Аподиктичното определяне на Френската буржоазна революция като „гражданска война” следва една юридическа в основата си концепция, възхождаща към теорията на държавата на К. Шмит и по-специално към неговите анализи на понятието за суверенитет през XVII век. Дилемата е държава или гражданска война. От тази държавноправна гледна точка Просвещението представлява забравяне и изтласкване на спомена за религиозните граждански войни, предизвикани от Реформацията, което забравяне и изтласкване подготвя новата гражданска война, чието начало е Френската буржоазна революция. „Просвещението” е лицевата страна на един процес на забравяне и изтласкване от полето на социалната памет на политическата стабилизация през XVII в., обуславяща умиротвореното приватно пространство, в което се разгръща процеса на просвещение на буржоазния субект.

Ако буржоазният субект – първоначално в изходния смисъл на „поданик” – възниква в конституираното от модерната абсолютистка държава умиротворено приватно пространство чрез забравянето и изтласкването на държавно-политическия процес на формиране на това приватно пространство, изследването

на генеалогията на буржоазния субект трябва да изходи от анализа на политическата структура на абсолютизма. Отдиференцирайки политиката като автономна спрямо сферите на религията и морала област на практическо действие, модерната централизирана държава успява да заеме извънпоставена и надредна спрямо воюващите религиозни партии позиция, от която да сложи край на религиозната гражданска война. „Докато религиозните партии извличат енергията си от източници, лежащи извън сферата на власт на владетеля, той е можел да се наложи срещу тях само ако пречупи примата на религиозното.” (KuK 13) Това става чрез постулирането и осъществяването на монопол от страна на монарха върху осигуряването на мира, който рефлектира върху него под формата абсолютната му отговорност, която поради абсолютния си характер може да бъде отговорност единствено и само пред Бога. Не признавайки никаква инстанция над себе си освен Бог, абсолютният владетел на практика поема неговите атрибути в политическата сфера. „Колкото повече смисълът на плуралистичния свят се обръща в безсмислицата на гражданската война, толкова повече поданиците се виждат поставени пред една не по-малко наложителна алтернатива, отколкото самият крал” (KuK 14-15). Абсолютната отговорност на суверена за гарантирането на мира – и съответно живота на поданиците – предполага и изисква тяхното абсолютно подчинение, при което съвестта им трябва да се оттегли стриктно в сферата на вътрешното пространство, а във външното политическо пространство те са разтоварени от всяка отговорност. „Суверенната заповед освобождава поданика от всяка отговорност.” (KuK 29) Концентрирането на цялата отговорност във фигурата на суверена го разтоварва, на свой ред, от всякаква вина в качеството ѝ на проява на съвестта, докато освобождаването на поданика от всяка политическа отговорност го натоварва с потенциално грозяща двойна вина: външна, ако накърни интересите на суверена, и вътрешна – „вината, която сполита този, който емигрира в анонимността” (KuK 16). Хоризонтът на религиозната гражданска война, в която става това драстично преразпределение между суверена и поданиците на компонентите на съвестта – отговорността и вината – обуславя и по-общото демонтиране на религиозно обоснованата връзка между отговорност и

вина, конституираща до този момент съвестта. „Изключването на „морала“ от политиката е било насочено не срещу светския морал, а срещу един религиозен морал с политическа претенция.” (KuK 17). В тази логика генезисът на модерната държава и на отговарящото ѝ приватно пространство възхожда към ситуацията на религиозната гражданска война и трябва да бъде анализиран като „отговор” на тази създадена се през XVII в. историческа ситуация.

Който се позовава на съвестта си, иска нещо – такава е логиката на морала след Реформацията и последвалите я религиозни войни. От този момент – и до актуалната политика – който говори за морал, иска власт. Съвестта става мястото на тези машинации не по свое желание. „Движението на Реформацията и последвалото я раздробяване на религиозните инстанции отхвърля човека към съвестта му.” (KuK 22) Съвестта е вътрешното място, където попадаме след срутването на външната единна, *видима в мистичното тяло на Църквата* трансцендентна перспектива. „Но вътрешното и външното не образуват чиста противоположност, докато видимата институция на Църквата държи двете заедно.” (KuK 163) В религиозните войни съвестта иска да прави директно политика. Модерната държава се налага чрез изтласкването на съвестта от сферата на политиката и затварянето ѝ в сферата на приватността. „В държавата съвестта, от която държавата се отчуждава, се превръща в частен морал. „Auctoritas, non veritas facit legem.” [Авторитетът, а не истината прави закона.]” (KuK 23) Държавата и политиката се превръщат в неутрално спрямо морала пространство на властови технологии. *Който в това политическо пространство се опитва да говори за морал, иска властта с нелегитимни средства.* Между генезиса на това технологизирано политическо пространство на абсолютистката държава и възникването на модерния рационализъм има ситуационна зависимост – „ситуационно обвързана общност” (срв. KuK 26). И абсолютистката държава, и модерният рационализъм се налагат чрез преодоляването на плуралистичния хаос, последвал Реформацията. „Разумът, който се издига от смутовете на религиозната гражданска война [...] полага основите на държавата.” (Пак там)

Разделянето на политиката и морала в абсолютистката държава разделя човека на поданик и частна персона. „Той бива разделен на една приватна и една публична половина: действията и постъпките безостатъчно подлежат на държавния закон, съвестта е свободна, „in secret free“ (КуК 29). С налагането на модерната държава става възможна „вътрешната емиграция“ в една освободена от политическа отговорност сфера на убежденията. „От този момент нататък за индивида ще стане възможно да емигрира във вътрешните убеждения, без да носи отговорност за това.” (Пак там) Така се отваря възможното вътрешно пространство на *тайната* – в интериора поданикът може да има тайни от държавата.

„Разцепването на човека на приватно и етатистко същество е конститутивно за генезиса на тайната.” (Пак там) Именно през века на Просвещението тайната ще играе важна роля при формирането на вътрешното пространство на буржоазната субектност, придобивайки ритуализирана форма в масонството. Както ще видим по-нататък, масонството е структуроопределящ компонент на света на *Вълшебната флейта* в качеството ѝ на първата същинска буржоазна опера.

Връзката между вътрешно пространство и тайна, произтичащо от наложеното от абсолютистката държава разделение между поданик и частна персона, става определяща за Просвещението с неговите безбройни тайни общества.

„Просвещението по-късно постепенно ще разшири вътрешното пространство на убежденията, но всяка претенция спрямо държавността неизбежно остава загърната в булото на тайната.” (Пак там) Именно във феномена на тайната генеалогическата връзка между абсолютизма и Просвещението се проявява най-явно. „Диалектиката на тайна и просвещение, на разобличаване и мистификация е заложена още в корена на абсолютистката държава.” (Пак там) Просвещението обръща допуснатата от абсолютистката държава свобода на убежденията в приватното пространство – убежденията са свободни, защото са политически ирелевантни, – срещу самата нея.

„Човек тайно е свободен; само в потайността човекът е човек.” (КуК 30) Тайната свобода на поданика в приватното пространство на убежденията бива обърната от Просвещението в потайното превръщане на поданика в „човек”.

Просвещенското схващане за „човека“ деконструира дистинкцията между поданик и приватна персона, наложено от абсолютистката държава, изхождайки от превръщането на поданика в човек именно под покроя на сферата на приватността. „Че човекът е „човек“, е тайната на този човек, която неизбежно убягва в качеството си на такава на суверена.“ (Пак там) Всъщност така изглеждат нещата от гледната точка на самия „човек“, за когото това е тайна за пазене, – за суверена това е нещо безразлично, доколкото „човекът“ остава поданик. „Човекът като човек [...] е бил съзнателно оставен извън държавата, само като поданик той е притежавал държавно качество.“ (КуК 31) Суверенът не се интересува от приватната сфера на поданика, в която той тайно се конституира като „човек“, доколкото в публичната сфера той остава поданик. Абсолютистката държава допуска политически индиферентното приватно пространство на вътрешните убеждения като властова празнота, за да сложи край на войната на политически ангажираните вътрешни убеждения в публичното пространство. „Че вътрешното пространство трябва да бъде политически индиферентно, е конститутивно за държавата, ако тя иска да запази политическата си форма.“ (КуК 30) За Просвещението обаче това допуснато от абсолютистката държава като политически индиферентно пространство е специфичната изходна точка за разпростирането на вътрешните убеждения върху политическата сфера. „Държавата създава един нов ред, но след това става – автентично исторически – жертва на този ред.“ (Пак там) Изключеното от държавата вътрешно пространство на морала, резервирано за човека като „човек“, е от самото начало структурно огнище на напрежение, заложено в дълбинната структура на абсолютистката държава като остатък от религиозната гражданска война. Просвещението използва това *останало от войната на религиозните убеждения огнище на напрежение*, превръщайки го в изходна точка на *критическата си дейност*, в чийто край стои гражданската война на Френската буржоазна революция.

Антиклерикалната критика, с която Просвещението е най-добре известно и която наистина е емблематична особено за френския му вариант, също се възползва от структурните принуди на абсолютистката държава, произтичащи от нейния



генезис в религиозните войни. „Неутрализирането на съвестта посредством политиката съдейства за секуларизацията на морала.” (КуК 31) В качеството си на надпоставен спрямо религиозните деноминации арбитър и посредник модерната държава довежда до *опосредяването* на религиозността чрез един морален светоглед, основаващ се на Природата и Разума. „Размекването на базиращата се върху откровението религиозност (Offenbarungsreligiosität), обусловено от дейността на държавата, става съдбоносно за същата тази държава, като старата проблематика [на религиозните войни] се повтаря в секуларизирана форма.” (Пак там) Абсолютистката държава е принудена да неутрализира религиозността, редуцирайки я до приватното пространство, като освобождава по този начин политическото пространство за технологическата компетентност на инструменталния разум. Просвещението ще подложи този разум на по-нататъшна „секуларизация”, иземайки го от политическата сфера за вътрешна употреба в приватността на „човека” и неговите убеждения, откъдето след това го насочва – вече като разум на „човека”, а не на първоначално отговарящия на този Разум поданик – срещу абсолютистката държава. Чрез приватизацията на Разума в качеството му на основа на абсолютистката държава буржоазният частен индивид на практика заема оставеното политически вакантно – от същия този абсолютистки Разум – място на духовенството. „Буржоазното духовенство (bürgerliche Geistlichkeit) поема наследството на теологическото духовенство” (пак там). Завършената фигура на буржоазния „духовник” ще открием в Заратро от *Вълиебната флейта*. Възникналото през XVIII в. масонство задоволява не на последно място тази потребност на приватната персона на буржоазния субект да си припише религиозни атрибути, които да имат – в тайните рамки на приватното пространство – външната зрелищност на *церемонии*. Операта е публичното – политически индиферентно в своя естетически характер – представяне на церемонии, потребността от които расте заедно с разширяването на вътрешното пространство на просветените убеждения в структурната рамка на абсолютистката държава, не позволяваща публичността на вътрешното пространство на убежденията. Във *Вълиебната флейта* естетическата публичност на церемониите

на буржоазния субект съвпада с тайната публичност<sup>25</sup> на церемониите, която той си изгражда в масонските ложи.

Основната предпоставка на Просвещението, която трябва да бъде търсена в XVII в., т.е. във времето на налагането на завършената форма на абсолютистката държава, е осигуряването на политическа стабилност. Това е един от трюизмите, които могат да бъдат извлечени от историята на модерната централизирана държава в качеството им на коректив на периодизациите на литературната история и по-общо на периодизацията на културните епохи „Ренесанс“, „Класицизъм“ и „Просвещение“. От гледна точка на историята на модерната централизирана държава полаганата от културната история цезура между „Класицизъм“ и „Просвещение“ не е налице. Тя не е налице и в репрезентативния за XVII и XVIII век. жанр на операта. Както от гледна точка на генезиса на модерната централизирана държава, така и от жанровата перспективата на формирането на операта се налага да преразгледаме периодизационното деление на „Класицизъм“ и „Просвещение“. За основа на това преразглеждане в настоящото изследване служат трюизмите на историята на модерната централизирана държава през XVII и XVIII в. „Следователно основната констелация на XVIII век се състои в това, че разгръщането на моралния свят (*moralischen Welt*) се е базирало тъкмо на осигурената преди това политическа стабилност.“ (KuK 38) Установената през XVII в. от абсолютистката държава политическа стабилност е основната предпоставка за разгръщането на Просвещението като процес, който довежда до подкопаването на тази стабилност. Абсолютистката държава създава благоприятните условия за развитието на новата елита на просветителите, която в края на критическия процес, изхождащ от допуснатата от абсолютистката държава сфера на приватните убеждения, оспорва легитимността на политическото пространство, осигуряващо сигурността и свободата на приватното пространство. „Едва с политическата неутрализация на религиозните сблъсъци и с

---

<sup>25</sup> От гледна точка на абсолютистката – и модерната – държава словосъчетанието „тайна публичност“ е оксиморон – и престъпно деяние.

ограничаването на войните до в чист вид междудържавни войни<sup>26</sup> бива отворено общественото пространство, в което новата елита да може да се разгръща.” (Пак там) Общественото пространство на сигурната и свободна приватност, в което се заражда Просвещението, е продукт на наложената от абсолютистката държава политическа стабилност.

Емблематичният оптимизъм на Просвещението – вярата в прогреса – пряко следва от политическата стабилност като непосредствен екзистенциален опит. „Едва на фона на царящата сигурност историкофилософската вяра в моралния прогрес на буржоазния човек придобива историческата си очевидност.” (Пак там) От гледна точка на историята на модерната държава просвещенската вяра в прогреса е продукт на политическата стабилност на абсолютизма. Оптимизмът на просветителите е оптимизмът на консумиращите сигурността и свободата на приватното си пространство поданици на абсолютистката държава. Правото на сигурност и свобода на приватното пространство се базира обаче върху разделянето и примата на политиката над морала. Постепенното забравяне и изтласкване на основанията на политическата стабилност, базираща се върху стриктното разделение на политиката и морала, променя зрителния ъгъл, под който политиката попада в ползрението на субекта на приватното пространство. „Сега вече това разделение може да изглежда [за този субект] като двоен морал, който трябва да бъде разобличен.” (КуК 38-39) Просвещението – разобличаването на политиката от морала – предполага забравяне както на историческите основания на разделението между морал и политика, така и на основанията на политическата стабилност като предпоставка за разгръщане на самото Просвещение. „В процеса на разобличаване, т.е. на просвещение се изпарява в същата степен и първоначалният исторически смисъл на това разделение [между политика и морал]: да се очертае една рационална сфера за политическата отговорност. На политиката започва да се гледа само от зрителния ъгъл на просветената съвест.” (КуК 39) Посредством забравяне на основанията на конституирането и съществуването си

---

<sup>26</sup> В смисъл на лишени от морални импликации; войната на Джордж Буш-син срещу „ислямизма” прекрива тази граница (б. м.).

буржоазният субект успява едновременно да пребивава в сигурността и свободата на приватното пространство и да критикува сферата на политиката, осигуряваща конституирането на това приватно пространство на критиката. Той постига и нещо трето: да запази чисто моралната невинност – политическа безпоследственост и съответно безотговорност – на критиката си. Критиката е невинна, защото няма политическа власт да се наложи. А за това, че изхождащата от приватното пространство критика не притежава политическа власт носи вина абсолютистката държава, която го е лишила от политическа власт. „Политиците” са виновни за невинността на „гражданите”. Ситуацията е прекалено удобна, за да не е патогенна.

Патогенезата на буржоазната субектност се корени във възходящото към абсолютистката държава разделение на приватно вътрешно пространство, от една страна, и политическо пространство, от друга. „Буржоазната интелигенция потегля от приватното вътрешно пространство, в което държавата бе ограничила поданиците си.” (KuK 41) Всяка крачка извън приватното пространство е „излизане на светло”, акт на просвещение. Копнежът за светлина е копнеж за излизане от приватното пространство. Просвещението обаче не е излизане от приватното пространство, а неговото разпростиране под формата на „общественост”.

*Буржоазната общественост е разпрострялото се върху външното пространство вътрешно пространство на приватността.* В буржоазната общественост вътрешното приватно пространство поглъща потенциално всичко извън себе си.

„Без да се отказва от приватния си характер, буржоазната общественост (Öffentlichkeit) се превръща във форум на обществото (Gesellschaft), което просмуква цялата държава.” (Пак там) Общественото мнение, в което отделните приватности се чувстват невидимо свързани, идва да компенсира изпълнителната власт, от която буржоазната субектност е лишена в абсолютистката държава. *В ожесточеността и безмилостността си общественото мнение пази латентен спомен за първоначалната си компенсаторна функция.* Поставеният в слаба позиция не може да демонстрира милост, която е прерогатив на владетеля.

„Гражданите наистина нямат изпълнителна власт, но те притежават и пазят духовната власт на моралната присъда (Urteil).” (KuK 42) Моралните съждения на

гражданите, които имат силата на присъди, се превръщат в изпълнителната власт на обществеността.

За да има изобщо изгледи да бъде задоволен, копнежът за излизане от приватното пространство, който следва по петите конституирането на буржоазната субектност, трябва да забрави генезиса на буржоазната общественост от приватното пространство на буржоазната субектност. Генеалогията на диалектиката на Просвещението е преди всичко генеалогия на диалектиката на вътрешно и външно. „Приватното пространство и буржоазната общественост толкова малко се изключват, че по-скоро тя произлиза от него.” (KuK 44) Диалектиката на вътрешно и външно е структурно заложена в абсолютистката държава, която е принудена да допусне свободата – в политически индиферентен модус – на вътрешното пространство като неподлежащ на премахване рудимент на религиозните войни. Просвещенската диалектика на вътрешно и външно политизира вътрешното пространство, без да може – а и без да иска – да трансцендира приватния му характер. По този начин неизбежно възниква въпросът и проблемът кой в крайна сметка взима решенията. Тук ясно чуваме дикцията на Карл Шмит. „Коя инстанция взима решенията? Моралната инстанция на гражданите? Или политическата инстанция на държавата? Или и двете заедно? И в случай, че и двете заедно, то как се отнасят инстанциите една към друга?” (KuK 46) Простите въпроси, касаещи очевидностите, чието игнориране и забравяне съхранява и възпроизвежда просвещенската диалектика на вътрешно и външно. Тази диалектика може да работи, само ако на тези въпроси не се дават отговори или пък самото питане стане немислимо, докато самият въпрос бъде забравен. Просвещението възниква във вътрешното пространство, отворено от абсолютистката държава при разделението между приватна сфера на морала и публична сфера на политиката, използвайки това разделение, за да задвижи диалектиката си на вътрешно и външно, която не само че не премахва разделението, но живее от неговото изостряне. „Гражданите [...] радикализират противоположността, те извършват едно поляризиране, което ще стане симптом и подстрекател на надигащата се политическа криза.” (KuK 48) Просвещението

живее от радикализирането на диалектиката на вътрешно и външно, при която вътрешното приватно пространство се политизира, без да престава да бъде вътрешно и приватно, като разпростира приватността си – под формата на буржоазната общественост и общественото мнение – върху потенциално целия периметър на сферата на политиката, от която продължава да бъде изключено в рамките на абсолютистката държава. *Диалектиката на Просвещението представлява диалектическо изостряне и радикализиране на структуроопределящото за абсолютистката държава разделение между приватна и политическа сфера.*

При разглеждането на Просвещението като „специфичен отговор на системата на абсолютизма” (срв. KuK 49) можем по-ясно да различим субекта на отговора – новата елита. Генезисът ѝ е с двата крака в завършената форма на абсолютистката държава. „Връхната точка на абсолютистката власт, времето на Лудвиг XIV, спада във Франция към рожденната констелация на новата елита.” (Пак там) Общото родилно петно, бележещо различните представители на новата елита, е изходната им изключеност от сферата на политиката. „Тя е била съставена от най-различни, дори най-хетерогенни групи, чийто общ белег обаче се е състоял в това, че в модерната държава, която е била репрезентирана само в личността на абсолютният владетел, те са се виждали лишени от каквато и да е политическа свобода за взимане на решения.” (Пак там) Генеалогическото дъно на новата елита е лишениостта от възможността за взимане на политически решения. Това ги обединява в едно дискретно цяло при всички манифестни различия. „Те всички са били поданици.” (KuK 52) Те всички са по начало изключени от сферата на политиката. „Като цяло изключени от политиката, тези обществени мъже се събират на напълно „неполитически” места [...], където не могат да правораздават, но обсъждат господстващото право” (KuK 53). През XVIII в. едно от най-важните места на „обговаряне” на властта, където се събира новата елита, стават масонските ложи. При цялата оскъдност и вероятна недостоверност на направени от съвременници портрети на Моцарт, притежаваме анонимна картина от началото на 1790 г., представяща заседание на ложата *Към Увенчаната Надежда*, на която

Моцарт е изобразен на преден план най-вдясно<sup>27</sup> (и не си прилича с образите, познати ни от други портрети). В момента на възникването си през първата половина на XVIII в. (при цялата си търсена и постигната мистериозност) масонските ложи представляват „институция на гражданите” – институция на буржоазната публичност – в условията на абсолютистката държава. Автентично буржоазният характер на произхода на масонството обаче в никакъв случай не противоречи на забулването в загадъчност и тайна. Масонската тайна е публичният еквивалент на тайната на буржоазната приватност. В този смисъл булото на *мистериозността и тайната не са външни атрибути, а генетически произтичат от буржоазната святая святых на вътрешното пространство на приватността*. Масонската ложа е публичната приватност – външната вътрешност – на буржоазната общественост в момента на нейното възникване.

„Мълчаливостта, свързването с тайна са били задължителни за масоните, те са определяли същността на обществото им.” (KuK 55) Това е мълчаливостта и тайната на буржоазната приватност преди да надене бизнескостюма или дънките.

„Тайната, този привидно толкова противоречащ на Просвещението елемент, се нуждае от по-близко изясняване, защото масонската тайна отвежда към центъра на диалектиката на морал и политика.” (KuK 55-56) Тайната и Просвещението не се изключват взаимно, нещо повече: Просвещението се заражда в защитеното от допуснатата от абсолютистката държава тайна на приватното пространство.

Диалектиката на тайна и Просвещение е заложена в абсолютистката структура на стриктното разделение между приватност и публичност. Привеждайки в диалектическо движение тази структура на абсолютизма, Просвещението я възпроизвежда и радикализира в обществените си форми на организация, които винаги носят отпечатъка на структурното разделение между вътрешно и външно.

„Масоните още от самото начало и напълно съзнателно очертават чрез тайната границите и издигат в мистерия извъндържавното духовно вътрешно пространство,

---

<sup>27</sup> Вж. Assmann, J. *Die Zauberflöte: Oper und Mysterium*, München/Wien: Hanser, 2005, 147. По-нататък цитирам книгата на Асман в текста по това издание със сиглата OM.

което те споделят с другите буржоазни общности.” (КуК 56) Тайната е границата – и мистерията – на буржоазното вътрешно пространство.

Масонските ложи са буржоазната реплика (и често карикатурен дубликат) на институциите на църквата и държавата в условията на лишеност от легална публичност и съответстващия ѝ ритуализиран церемониал, чрез който публичността се репрезентира и тепърва излиза навън, става публичност. *Както масонските ложи, така и операта свидетелстват за глада на буржоазията – под булото на обществената и естетическа мистерия – по публична репрезентативност.* (Нека повторим: булото на тайната не е нещо външно, а вътрешно, генетически вътрешно за буржоазната публичност.) В първата същински буржоазна опера – *Вълшебната флейта* – естетическата и социалната мистерия на буржоазната публичност неразделно ще се слейт. „Тайната на ложите застава – подражавайки и на двете – до мистериите на Църквата и до тайната политика на държавите.” (КуК 57) Операта най-ясно и явно – защото е естетически „невинно”, „незаинтересовано” – демонстрира смесицата от възхищение и ресентимент, с които буржоазията е гледала на големите институции на абсолютизма с тяхната пищна церемониалност. В оперите на Моцарт от *Отвлечането от сарая* (1782) насетне, кулминирайки във *Вълшебната флейта* (1791), ще бъде разгърната – и преустановена в магията на неговата музика – диалектиката на мистериозността и церемониалността на буржоазната приватност. „Тайната на масонските ложи е тайната на една трета власт, която живее в съгласие със собствения си самосъздаден закон, тъй както той се явява при [Джон] Лок като “Law of private Censure” [Закон на частното критическо съждение], заставайки редом до Divine Law [Божествения закон] и Civil Law [Гражданския закон].” (Пак там) Операта може да ни помогне да се опитаме да си представим първоначалната фасцинация на буржоазията с големите институции на абсолютистката държава и последвалия стремеж за дублирането им в буржоазната публична приватност. В този смисъл тя е както предмет, така и инструмент на предприетото тук генеалогическо изследване на буржоазния интериор.



В качеството си на публични форми на буржоазния интериор ложите успяват да привлекат в организацията си политически обезправената от абсолютизма аристокрация, което позволява на буржоазията да общува с аристокрацията на базата на една вътрешноорганизационна социална равноправност. Както в ложите, така и в операта буржоазията предлага на аристокрацията един продукт, в който тя може да се припознае, без да има неприятното чувство, че се обуржоазява. „Както в салоните спрямо дамите не е важала никаква разлика в социалния ранг, така и в ложите се налага принципа на *égalité*-то.” (Пак там) Качеството на масонски „брат” заличава съсловните различия, както качеството на „дама” отнема правото да се изиска почитането на по-високия ранг. (Би било интересно да се види, докъде стига тази аналогия: дали буржоазията в масонските ложи не заема спрямо привлечената в тях аристокрация позицията на „дама”? В оперите на Моцарт женските образи – при равна или дори по-малка драматическа функция – винаги са по-близо до ядрото на магията на музиката от мъжките<sup>28</sup>.) Тъй или иначе, в масонските ложи буржоазията успява да изравни всички рангове, което означава – погледнато от нейна гледна точка – да „снее” или да „свали” аристокрацията до своето ниво. Това, което явно не без нейно желание се случва с аристокрацията в буржоазната – т.е. приватната – публичност, се случва и с теологическите различия, при което буржоазията влиза в квазидържавническа функция. „Както до този момент абсолютистката държава политически е неутрализираща религиозните напрежения, така сега гражданите искат сами – морално – да изгладят всички верски различия.” (КуК 59) Широко е разпространено мнението, че заслугата за налагането на верската търпимост принадлежи на буржоазията – за масонството това определено е вярно, без да престава поради това да бъде поредния случай на *самоприписване* от страна на Просвещението на процеси, обусловени от структурата на абсолютистката

<sup>28</sup> Изключение правят полово амбивалентните фигури на Керубино от *Сватбата на Фигаро* (1786) и на „трите момченца” от *Вълшебната флейта*, които обаче най-малкото вокално със сигурност не са мъжки фигури. В използвания от мен запис на *Сватбата на Фигаро* ролята на Керубино се изпълнява от женски вокал (сопраното Suzanne Danco), вж. Mozart, W. A. / Da Ponte, L. *Le nozze di Figaro* [CD], Erich Kleiber, Wiener Staatsopernchor, Wiener Philharmoniker. Recording location: Redoutensaal, Vienna, June 1955, London: Decca, 1999.

държава. *Изравняването на различията в ранга до буржоазното равноправие и изравняването на верските различия до някакъв универсален – „общочовешки” – морал са явления от съотносим порядък, върху който буржоазията гради платформата на една нова власт, изхождаща от вътрешното пространство на приватността.* „Новото общество превръща принудата да е лишено от политически авторитет в добродетел: то схваща и тайната си институция не като „политическа”, а от самото начало като „морална”.” (Пак там) Новата власт, въплътена в организацията на масонските ложи, е „морална”, защото няма и не може да има политическа власт. Тайната на буржоазната власт се корени в генезиса ѝ на нелегитимна – и затова тайна – власт в рамките на абсолютистката държава. „Масоните-граждани не се отказват от тайната на моралното вътрешно пространство, защото именно в него те откриват гарантирано независимото си от държавата съществуване.” (КуК 60) Тайната свобода на приватното вътрешно пространство – единствената квазиполитическа субстанция, с която буржоазията може да разполага в абсолютистката държава, – намира в масонските ложи своята социална конкретизация.

Споделяната тайна поражда общност: така масонската мистериозност, въпреки – или може би тъкмо поради – характера си на мода, отговаряща на вкусовете на XVIII в., се превръща във фактор на формирането и консолидацията на буржоазната (приватна) публичност. Новата елита трябва да разработи диференциращи и отграничаващи я от обкръжаваща среда механизми, които тепърва я конституират като елита. В условията на отказана публичност – и съответно на лишеност от възможността за публична репрезентация на ниво церемониал – тези механизми могат да бъдат извлечени само от приватността на вътрешното пространство и неговата призната от абсолютистката държава легитимност. Тайната на приватното пространство е легитимно право на поданика на абсолютистката държава. Това остатъчно – в основата си рестриктивно – право бива превърнато в рамките на масонските ложи в привилегия, служеща за критерий на елитарното отдиференциране. „Тайната отделя братята от останалия външен свят и по този начин, чрез отхвърлянето на всички налични социални, религиозни и

държавни форми на ред се развива новата елита, елитата като „човечество”.” (KuK 62) Споделяната тайна поражда чувство за превъзходство: преминалият през инициация „брат” на дадена масонска ложа знае вече нещо, което другите не знаят. Така във втората половина на XVIII в. се стига до парадоксалната ситуация, в която на практика всеки уважаващ себе си (и искащ да бъде уважаван) субект от средна ръка нагоре (чак до субекти, които вече не са „субекти”, а суверени: краля на Прусия Фридрих II) на практика членува в някоя от многобройните ложи, което обаче явно не е пречело на запазването на чувството за превъзходство като необходимо условие за отдиференцирането на новия елит. Масонските ложи от втората половина на XVIII в. явно са правели членовете си различни по аналогичен на логиката на марковите продукти начин: всички, които използват определен марков продукт (дори той да е очевидно менте) са „различни” от останалите. Тази култивирана в масонските ложи форма на социално превъзходство – да знаеш нещо, което другите не знаят, – не бива обаче в никакъв случай да се подценява: тя ще се превърне в процеса на възхода на буржоазията в мощен двигател на модерната наука и основаващите се на нея властови технологии.

Констиуираното от тайната като отдиференциращ механизъм затворено вътрешно пространство на един „морален” елит разпростира приватната инстанция на съвестта потенциално върху цялата публична сфера. От това вътрешно – т.е. намиращо се под юрисдикцията на съвестта – и все пак обществено пространство, очертано от тайната, може да се съди (да се изказват морални съждения, които същевременно имат силата на присъди) външното пространство на политиката, като същевременно се остава под закрилата на чисто „моралния” характер на съжденията, които освен това са положени в споделеността на едно все пак външно спрямо съдещия субект пространство на тайното общество. „Частната съвест се разпростира чрез медиума на тайната до общество, обществото се превръща в една голяма съвест, и то съвест на света, от който обществото по своя воля се оттегля чрез тайната.” (KuK 67) Ако абсолютисткото разделение между политика и морал имаше за цел да обособи политиката като автономна сфера, при масоните същото това разделение се използва като платцдарм за критика на политиката от позицията

на „морала“ – добре познатия и несекващ критически дискурс за липсващия морал в политиката. „Разделянето на морал и политика е имплицирало морална присъда над господстващата политика.“ (Пак там) Тази присъда обаче не е политическа – т.е. способна да носи отговорност за последствията, които предизвиква в политическата сфера – а „морална“, т.е. легитимна единствено в рамките на допуснатото от абсолютистката държава приватно пространство. Но в масонските ложи това приватно пространство вече е публично, а „моралните“ съждения се разпростират върху сферата на политиката. От момента на самоучредяването на съвестта като общество тази диалектика между морал и политика вече не може да бъде спряна, неуморно произвеждайки своята собствена невидимост за членовете на обществото. „Политическата тайна на Просвещението бива забулена не само по посока навън, а остава скрита – вследствие на привидно неполитическата му установка – за повечето от самите просветители.“ (KuK 68) Диалектиката на морал и политика – на „морала в политиката“ – непрестанно произвежда отговарящата ѝ слепота за скрития си политически характер. Така ще може да се идва на власт без повече усилия от говоренето за „нов морал в политиката“. Един от ръководителите на баварския масонски орден на илюминатите<sup>29</sup> Адам Вайсхаупт формулира отприщаната от Просвещението диалектика на морал и политика по следния стряскащо проникателен и оголено просветен начин: „Да се направи от нищото нещо е шедьовърът на обединената с морала политика.“ (Цит. по KuK 78) Кой би могъл да каже, че не е знаел това през лятото на 2001-а? Но и това знание продължава да е за просветения субект част от слепотата, породена от неизбежната сякаш просвещенска диалектика на морал и политика.

Редом с масонските ложи буржоазната общественост се организира в още една основна за Просвещението социална форма: т. нар. „република на учените“ (Gelehrtenrepublik) (срв. KuK 49, 81), която със същото основание може да се нарече „република на критиката“. В единия случай имаме тайна, в другия – изясняване до дупка: двете лица на XVIII век. „Просвещението и тайната се явяват още от самото начало като историческа близнашка двойка.“ (KuK 49) Подобно на

<sup>29</sup> Ще разгледам по-нататък отделно влиянието на илюминатите във Виена от времето на Моцарт.

мистерията на масонството, лъчът на критиката изхожда от допуснатото от абсолютистката държава вътрешно пространство на приватността, отделено от сферата на политиката. „Абсолютизмът, който съзнателно извършва разделяне на тези две сфери [на морала и политиката], извиква една критика, която е трябвало само полемично да натовари едно преди това вече прието фактическо положение на нещата, за да намери съобразения със и съразмерен на абсолютизма отговор.” (KuK 86) Та нали още в самото понятие за критика е заложено разделянето? Първоначално това е медицинското разделяне между подобряването на здравословното състояние на тежко болния – и смъртта. В това значение критиката е неотделима от кризата, и то решаващата криза – агонията – която решава за живота или смъртта. Просвещението, от своя страна, предпочита да игнорира аспекта на криза в понятието за критика. *В това изчистване на понятието за критика от кризата – от агонията на решаването между живота и смъртта – има нещо много модерно, много изчистено от смъртта.*

„Критиката се отдалечава, от друга страна, от първоначално кореспондиращата му дума за криза и остава свързано с изкуството на съждението и преценката, без да мисли заедно с това тежкото естество на едно взимане на решение, както е в теологическия, юридическия или медицинския смисъл на понятието за криза.” (KuK 198, предавам с курсив разредка в оригинала). Като крайно следствие от това нежелание да се мисли имплицитната в критиката криза, Просвещението демонстрира изразено предпочитание към използването на думата „критика” за означаване на *съжденията за естетическото*, съжденията на вкуса. Едва в сферата на естетическото човек бива интегрално – „с кожа и косми”, както казват немците, – признат в качеството си на „човек”. Основните естетически критерии на „добрия вкус” и „способността за съждение” в областта на изкуството играят важна социологическа функция при изграждането на новата несъсловна платформа на „обществото”, „доброто общество”, разбира се. „Именно типът на естетика (Ästheticus) сменя на прехода от XVII към XVIII в. типа на (придворния) политически мъж (Politicus).” (KuK 201, бел. 171). *Генезисът на буржоазната субектност е белязан от този афинитет към сферата на естетическото в*

*качеството ѝ на извънполитическа, т.е. на сфера, в която не реалният ранг и власт решават.* В края на процеса – в „естетическата държава” на Фр. Шилер – естетическото парадоксално и без остатък ще погълне политическото.

В началото на пътя претенциите са по-скромни: критика на абсолютистката държава от гледна точка на Разума, която е привидно една неполитическа гледна точка. Разумът, който абсолютистката държава използва, за да изтласка морала – върху който се основаваше религиозната гражданска война – от политиката, сега се връща като бумеранг, засилен обратно от приватното пространство – пространството на морала. „Критикът влиза в конкуренция с държавата на Разума, която се издига над религиозните партии.” (KuK 90) Републиката на критиката е възкръсналата в допуснатото от абсолютистката държава приватно пространство гражданска война. „Елиминираната от държавата гражданска война, изневиделица отново изплува; и то тъкмо в приватното вътрешно пространство, което държавата трябваше да признае на човека като човек. В него цари абсолютна свобода, *bellum omnium contra omnes* [война на всеки срещу всички]; общата цел на всички е истината, и действителният суверен в духовната борба е критиката, която всеки упражнява и на която всеки се подлага. Безмилостно се разпорежда суверенитетът, в който всеки взима участие. Тоталната демокрация, която ще конципира Русо [...], е разпространяната върху държавата република на учените [...]. Тя предостави модела на една държавна форма, в която гражданската война – макар и само духовно – е легализирана и съставя основата на легитимността.” (KuK 91) Същото това пространство на морала, от което в следреформационния период избухват религиозните войни, трябва парадоксално да гарантира съдната стабилност на буржоазния субект. „Щом критиката е привидната точка на покой на човешкото мислене, тогава самото мислене попада в лишено от покой убежно движение.” (KuK 89) В стабилността на постоянно убягващия ѝ покой, тя не се лишава обаче от дълбинния си естетически афинитет. През 1765 г. Волтер ще я нарече „десетата муза”, а през 1784 г. Бомарше ще отпразнува в *Безумният ден, или Сватбата на Фигаро* – под бурните аплодисменти на аристокрацията –

сватбата ѝ с драматическото изкуство. Две години по-късно Моцарт пише музика по комедията на Бомарше (докато самата комедия е забранена във Виена), но там се случва нещо, което сякаш е еднакво необяснимо както чрез продължаването на просветителската линия „Волтер-Бомарше”, така и чрез откъсването от нея. Но за това по-късно.

Както абсолютистката държава разделя човека (приватното пространство) и поданика (политическото пространство), така новият суверен на критиката разделя личността и автора. На първо време това разделение е чисто тактическо:

скриването на истинските мисли на автора от държавната цензура. С радикализирането на критиката разделениято става екзистенциално: авторът не открива вече себе си в текстовете си. Това вече е един радикално модерен опит, генеалогически свързан обаче с отприщаната от работещата в подмолите на абсолютистката държава диалектика на Просвещението. В края на подмолната критическа работа, първоначално криеща се от цензурата на абсолютистката държава, стои отмиването на рисунъка на субекта. „Критиката става толкова суверенна, че тя продължава да господства и без личностите, които са я инициирали. Деперсонализацията, на която се подлага личността от страна на еманципираната критика, намира своя израз в превръщането на личността във функционер на критиката.” (КуК 96) Докато картината на Веласкес изобразява отсъствието на Краля, просвещенската критика пледира за неговата смърт.

*Пределната власт на критиката е властта на смъртта, абсолютния господар.*

„Просветителите демаскират, редуцират – те разобличават, при което им убягва, че в процеса на изпълнение на разобличаването се разтваря иманентното съдържание на разобличаваното.” (КуК 99) Подложените на критика същности не устояват на критиката и изтичат между пръстите. *Ах, времето изтече!* Краят на Дон Жуан е не противостоящата и завръщаща се в статуята на Комендадора архаична вкаменелост, а модерното критическо изтичане на времето.

За момента стигнахме до генеалогическото дъно на Просвещението и съответно на буржоазния приватен интериор. Там се разпореждат разтварящите и втечняващи всичко стихии на критиката и изтичащото време, абсолютните

господари на модерността. Време е да се върнем към музиката. Ще го направим обаче, като се връщаме в следите на извървяния в интериора път. В следващите разсъждения ще се опитам да сплета двете аргументационни линии – на музиката и модерността – които до този момент следвахме до голяма степен успоредно, прекъсвайки едната с другата. Тук е моментът да очертаем и дефинираме полето на предприетото тук изследване в дисциплинарен план. Опитът за съвместно мислене на музиката и модерността конституира дисциплинарното поле на една културологически фокусирана социална история на музиката, търсеща афинитетите – сродствата по избор – между социалната история на модерната душа и произвежданата от нея музика. Учредителният текст на това дисциплинарно поле е незавършената студия на Макс Вебер *Рационални и социологически основания на музиката* (1912/13)<sup>30</sup>, с която имаме щастието да разполагаме на български в чудесния превод на Аврам Литман (научен редактор Кольо Коев, музикален консултант Наташа Япова). Ако книгите наистина имат своя съдба, както твърди една латинска сентенция, българската съдба на студията на Вебер за музиката е ненакърнимо щастлива. Предговорът на К. Коев „Макс Вебер и парадоксите на рационалността” е брилянтно въведение не само в студията, но и в цялостния проект на социологията на Вебер, чиито основания и жизненоважни парадокси могат да бъдат открити в изследването за музиката. След като в уводната част имах повод да коментирам концепцията на Вебер за харизмата в нейното отношение към процеса на рационализация, сега ще проследя полагането на проблематиката на музиката в общата теоретична рамка, в която се движи настоящото изследване. Очевидно музиката заема по този начин едно методологически привилегировано място, което намира израз както на нивото на концептуализация, така и на наративно равнище в непосредствената ѝ обвързаност със задаващи рамката на изследването теоретични модели.

<sup>30</sup> Текстът е издаден посмъртно през 1921 г. от съпругата му Мариане Вебер в сътрудничество с музиколога Теодор Кройер. Заглавието не е оригинално, а принадлежи на издателите. По-нататък цитирам студията на Вебер в текста със сиглата РСМ и съответните страници по българския превод на Аврам Литман: Вебер, М. *Рационални и социологически основания на музиката*, прев. А. Литман, ред. К. Коев, София: ИК „Критика и хуманизъм”, 2000.



Както вече споменахме, студията на Вебер за музиката остава незавършена. Към скромния ѝ обем – в сравнение с изследванията по „социология на религията” и монументалния (също незавършен) магнум опус *Стопанство и общество* – се присъединява впечатлението за липса на композиционно маркирани начало и край, което действа обезкуражаващо дори за издръжливия читател, свикнал с оголените мисловни масиви на Веберовата проза. Текстът започва и свършва в нереторично *media res*: започва с „основните положения на цялото музикално рационализиране” (срв. РСМ 27) – и неочаквано прекъсва на лека иронична нота с пианото като буржоазна „мебел” (срв. РСМ 141). Още в първото изречение читателят е конфрнтиран с числови пропорции и дробни, които трябва – прочитайки внимателно, – да се откаже да разбира в случай, че няма специализирано музикално образование, какъвто е случаят на пишещия това изречение. Известно успокоение, че не сме сами в лаическото си неразбиране може да почерпим от предговора на К. Коев, където е цитиран разказ на очевидец на първото публично представяне (във формата на знаменитите „домашни семинари”) на Веберовото изследване за музиката. Разказвачът-очевидец е теолог. „Никой от нас не можеше да разгадае поканата – „Социология на музите [sic]”? Какво ли му е хрумнало? За огромна наша изненада той седна зад пианото, демонстрира някои елементи от учението за хармонията и сетне премина към съвсем неочаквани за нас проблеми. По-късно си казахме, че едва ли някога ни е било предлагано нещо по-шокиращо. Всички ние бяхме свършено объркани и смаяни. Аз не разбрах почти нищо. Малцина от нас знаеха какво е това терца.” (Цит. по РСМ 6) Епизодът става още по-впечатляващ, ако вземем предвид традиционно високата обща музикална култура в Германия (и в момента почти всеки немец или австриец от средната класа свири на някой музикален инструмент: сред моите познати инструментите са китара и в два случая флейта), при това говорим за началото на XX в., преди началото на пропукването на традиционния *Bildungs*-идеал през Първата световна война. Ще видим освен това по-нататък, че тъкмо теолозите (или поне

немскоезичните теолози) имат специален афинитет към музиката и в частност именно към Моцарт<sup>31</sup> (а не, както бихме могли да предположим, към Й. С. Бах).

И тъй, Вебер започва в средата на нещата: процеса на рационализация в музиката; и ведро прекъсва също така в средата на нещата: музиката като мебел в буржоазния интериор. Ауфтактът и отзвучаването на мислите му за музиката трябва да си ги набавим от общата теория на Вебер за „окциденталната“ – както той я нарича с чуждица в немския си – т.е. западноевропейската рационализация. До голяма степен направихме това в уводната част на настоящото изследване, така че тук ще се ограничи да препратя към нея, а ще концентрирам вниманието си върху транспонирането на общата теория за окциденталната рационализация във вътрешния строеж<sup>32</sup> на студията за музиката. Въпреки първоначалното – на пръв прочит – усещане за лишен от композиционна направа мисловен масив, текстът съдържа строга триделна структурираност: 1) принципите на рационализирането на тоновия материал, 2) историческите условия на развитие на западноевропейския модел на музикално рационализиране и 3) модерното западноевропейско разрешаване на проблемите на музикалното рационализиране в контраст с античните и не-европейските опити. Тази структура може да се открие както в Веберовите изследвания по социология на религията, така и в *Стопанство и общество*, полагайки студията за музиката в общия концептуален контекст на социологията на М. Вебер. Музиката като специфичен предмет на общия социологически проект предлага обаче единствено по рода си „съпротивление на материала“, което обуславя архитектурната функция на мисленето за музиката в рамките на концепцията за процеса на западноевропейската рационализация. Музиката и процесът на нейната рационализация са събрани като емблема на противодействащите си в архитектурата на социологическия проект на Вебер непримирими сили: *рациото* и *живота*. Тази „противодействаща сглобка”

<sup>31</sup> Както големи католически теолози (което е по-близо до ума) – Ханс Урс фон Балтазар – така и също толкова големи протестантски – Карл Барт – тематизират музиката на Моцарт в експлицитно теологически контекст; за това обаче по-късно.

<sup>32</sup> При представянето на това транспониране ще използвам като ориентир статията на немския музиколог Кристоф Браун, срв. Braun, Ch. „Grenzen der Ratio, Grenzen der Soziologie. Anmerkungen zum „Musiksoziologen“ Max Weber“, *Archiv für Musikwissenschaft*, LI, 1 (1994), 1-25. Отбелязвам позоваването на тази статия по-нататък в текста със сиглата ChB.

възхожда към фундаменталните опозиции на „философията на живота” (Lebensphilosophie), с която генеалогически е свързано възникването на модерната социология в началото на XX век. Нека първо да разгледаме поотделно противодействащите компоненти на архитектурната сглобка, тъй както те са положени в структурата на изследването за музиката.

Вебер изхожда от музикалния „материал” – тоновете – и иманентните закономерности на развитието на „тоновия материал” (PCM 27). Тази изходна точка на Веберовата социология на музиката може да бъде свързана със „съдържателната” естетика на Хегел, от една страна, и с по-нататъшното развитие на социологията на музиката при Т. В. Адорно, от друга. Общата парадигма на мисленето на музиката у Хегел, Вебер и Адорно е зададена от методологическия приоритет на *материала* и неговата иманентна динамика. Имайки предвид характерния за Германия от края на XIX в. многолик синтез между неокантианство и философия на живота<sup>33</sup>, методологическият избор на Вебер набелязва и обуславя последващото натежаване на парадигмата на философията на живота за сметка на неокантианството. Методологическото привилегироване на „материала” пред „формата” трябва да се мисли в контекста на това преместване на центъра на тежестта от неокантианството към философията на живота, обуславящо развитието на социологията и неомарксизма между двете световни войни. При Адорно тази започваща с М. Вебер тенденция за засилване на концептуалната роля на стоящата зад философията на живота традиция (преди всичко С. Киркегор и Фр. Ницше) ще придобие формата на една Хегелианска *съдържателна естетика* със силен заряд Кантова *естетика на възвишеното*. Иманентната закономерност на развитието на музикалния материал е изходната идея на *Философия на новата музика* (1949), чиято задълженост на Вебер (прекаран в случая през Хегел) е повече от очевидна. Както ще видим по-нататък, музиколожките теоретизации на Адорно продължават да се движат и развиват в зададената от Вебер парадигма на приоритета на материала, като връщат същевременно Кант в голямата концептуална игра през

<sup>33</sup> Тази проблематика е образцово разработена в: Tihanov, G. *The Master and the Slave. Lukács, Bakhtin, and the Ideas of Their Time* [2000], Oxford: Oxford UP, 2002.

рецептивната пробоина, отворена от взрива на естетическата модерност. За Вебер Втората виенска школа (А. Шьонберг, А. Веберн, А. Берг) – макар че е техен по-възрастен съвременник – все още рецептивно не съществува, но това сякаш е по-скоро предимство, когато става дума за Моцарт. Както ще видим, концептуалната зависимост на естетиката на Адорно от естетическата модерност по необходимост трябва да ситуира мисленето за Моцарт преди „големия взрив” на Романтизма в сферата на музиката, което води до разглеждането му само като намиращ се непосредствено „преди” – и „с оглед на” – късния Бетовен или К. М. фон Вебер. Но може би именно тази „модернистка” позиция, от друга страна, открива възможност за контрастно концептуализиране на „класицизма” на Моцарт.

Рационалното овладяване на музикалния материал е процесът в сферата на „окциденталната” музика, който отговаря на специфичния за западноевропейското развитие общ процес на рационализация. Сама по себе си природата на „тоновия материал” е ирационална: организацията на тоновете се сблъсква с невъзможността да затвори кръга на прогресията на тоновете, да осигури едно „рационално завършено цяло” (PCM 30). Иманентната ирационалност на тоновия материал се завърта в безкрайна тонова спирала. В не-окциденталното музикално развитие тази иманентна ирационалност на тоновия материал остава непреодолима. „Тази засечка на рационализирането (Versagen der Rationalisierung) [...] не може да се отстрани по никакъв начин” (PCM 35). Едва в наложилата се в западноевропейската музика през XVIII в. т. нар. *темперация* е открит начин за рационално разрешаване на иманентната на тоновия материал „засечка” в рационализирането. Модерното окцидентално темперирание преодолява ирационалната природа на тоновия материал. По този начин окциденталното музикално мислене следва същия принцип на рациято, който Вебер открива в западноевропейската наука (специалисти), държава (бюрократи) и капитализъм (формално свободен труд и калкулация на рентабилността). Именно в студията за музиката спецификата на окциденталния рационализъм получава едно изхождащо изцяло от иманентността на материала описание, което превръща разсъжденията на Вебер за музиката в концентриран, теоретично интензивен модел на неговата концепция за процеса на

рационализация. В предметната сфера на музиката концепцията за процеса на рационализация е изцяло потопена в иманентната динамика на материала. В тази връзка придобива значимост мотивацията на Вебер при избора на музиката като предмет на моделен анализ с оглед на планираната от него „социология на културата” (Cultursoziologie) (срв. ChB 6). Студията за музиката остава единствената разработена част от това планирано изследване върху социология на културата.

За мотивацията на Вебер да разглежда изследването на музиката като модел на една обща социология на културата научаваме от свидетелството на Мариане Вебер в предговора към второто издание (1925) на *Стопанство и общество*. По нейните думи Вебер е искал да демонстрира, „че и в музиката, и тъкмо в музиката – това привидно най-пряко извиращо от чувството изкуство – рациято играе една толкова значима роля и че нейното своеобразие на Запад е обусловено – също като своеобразието на западната наука и всички държавни и обществени институции – от един специфичен рационализъм” (цит. по ChB 7). Музиката е сърцевината – „най-вътрешното” от изкуствата” („innerlichste“ der Künste) – на естетическата и еротичната сфери в смисъла им на „екзистенциални сили” (Lebensmächte), които най-сериозно се противопоставят на процеса на рационализация. Музиката спада към онези „вътрешносветови (innerweltliche) сили на живота, чиято същност е в самата си основа от нерационален или антирационален характер” и в това свое качество притежава способността да предоставя „вътрешносветово избавление (Erlösung) – от всекидневието и, преди всичко, също от нарастващия натиск на теоретичния и практически рационализъм” (пак там). Подобна характеристика на музиката като екзистенциална сила, избавяща от нарастващия натиск на рационализма, е другият противодействащ компонент на архитектурната сглобка на Веберовата концепция за процеса на рационализация. От страната на *рациото* действа концепцията за музиката като рационално структурирана и развиваща се според една автономна диманика материална сфера, от противодействащата страна на *живота* – музиката като арационална или антирационална екзистенциална сила с потенциал за вътрешносветово избавление. „Веберовото „рационалистично”

дезилюзиониране, неговото разомагьосване на музиката в качеството ѝ на емоционално натоварена буржоазна религия-ерзац [...] е само антитеза.” (ChB 8) Мисленето за музиката е архитектурната точка, в която противодействащите сили на рациято и живота достигат до един крепящ се на противоположните вектори на силите динамичен покой.

Рациято и животът се сблъскват още в изходната точка на отделянето на музиката от култовото заклинание. Появата на естетическото наслаждение, еманципиращо се от практическата (магическа) употреба на музиката, стартира процеса на рационализация. „С развитието на музиката до съсловно – било жреческо, било аедическо – „изкуство”, с надхвърлянето на пределите на практически целесъобразната употреба на традиционните мелодически формули, иначе казано, със събуждането на чисто естетическите потребности, започва по систематичен начин тяхното собствено рационализиране.” (PCM 63) Превръщането на музиката в „изкуство” – т.е. в лишен от практическа функция предмет на естетическа наслада – е неразделно свързано с процеса на рационализация на музиката. Фактът на естетическата наслада сам по себе си вече е признак и фактор на рационализацията. В този смисъл характерното за модерността противопоставяне между насладата от музиката и натиска на рационализма представлява късен продукт на изходната генеалогическа сплетеност на естетическа наслада и рационализация. С появата на естетическата наслада обаче е свързана и противоположната на процеса на рационализация тенденция към нарастване на „изразната необходимост” (Ausdrucksbedürfnis), която Вебер ситуйра през XVI век. Модерната западна музика е възведена към засилената необходимост от изразяване на Ренесанса и неговия стремеж към „драматично представяне на страстите” (PCM 48). Стремежът към изразяване на страстите в техния модерен драматизъм представлява централен фактор на развитието на музиката, който не може да бъде сведен до рационални величини и категории. Музиката като изкуство (а не магическа практика) произлиза от процеса на рационализация, стартиран от пробуждането на чисто естетически потребности, които обаче отвеждат до нарастване на необходимостта от изразяване, трансцендираща рационалното

овладяване на музикалния материал. По този начин противодействащите компоненти на архитектурната сглобка на концепцията за процеса на рационализация се явяват в самата автономна динамика на музикалния материал. „Връзката между музикалното рaцио (musikalischer Ratio) и музикалния живот (musikalischem Leben) принадлежи [към] исторически най-важните, вариращи отношения на напрежение в музиката.” (PCM 122)

Антагонизмът между музикалното рaцио и музикалния живот представлява един от аспектите на модерната „борба на боговете” в сферата на културата. За разлика от (нео)марксисткия прочит на диагнозата на модерността като арена на непримирими борби, Вебер настоява на неразрешимостта и вечността – в рамките на настъпилия с модерността „край на историята” – на състоянието на борба на боговете. „Защото „борбата” („Kampf“) не може да бъде отстранена от никоя форма на културен живот. Може да променим нейните средства, предмета ѝ, дори основната ѝ насоченост и носителите ѝ, но не и да премахнем самата нея” (цит. по ChB 10). В музикалния материал тази борба се проявява в противоречията и напреженията между акордовата хармония и мелодията или дори между отделни съседни тонове. „Тоновото родство и тоновото съседство са в непримиримо противоречие помежду си” (PCM 33). Парадигматичната формулировка на „непримиримата смъртоносна борба” на стойностите Вебер дава в знаменитата си лекция *Науката като професия* (1919). „Докато е положен в самия себе си и бива разбран, изхождайки от самия него, животът познава само вечната борба на боговете, ако го кажем без образи: несъвместимостта и следователно невъзможността за довеждане до крайно разрешение на борбата на последните изобщо възможни становища спрямо живота – и следователно необходимостта от *вземане на решение* в полза на определено становище” (курсив в оригинала).<sup>34</sup> В този смисъл изследването за музиката, отчетливо противопоставяйки рaциото и живота, притежава моделен характер с оглед на Веберовото мислене на модерността като вечна борба на непримирими стойности. Музиката е избрана за привилегирован предмет на разглеждане, тъкмо защото в нея най-отчетливо може

<sup>34</sup> Weber, M. „Wissenschaft als Beruf“. B: Weber, M.

да изпъкне борбата между последните и несводими една към друга стойности на рациято и живота, при което капилярното проследяване на борбата им в иманентната динамика на музикалния материал играе ролята на експериментален модел на мисленето на модерността.

Процесът на рационализация, довел до специфичната форма на модерния западен свят, в чието поле на въздействие живеем, има своята цена. Че тази цена е неочаквано висока, става ясно преди всичко в сферите на живот (диференцирани според конституиращата ги ценност), в които отношението на субекта към съответното благо касае способността за възприятие. В сферата на естетическото конституиращото я благо предполага съответната способност за възприятие – *естезис* – без която субектът няма достъп до конститутивното благо. Няма сетивно възприятие – няма благо. Както видяхме по-горе, способността за – и потребността от – естетическа наслада от музиката възниква във връзка и взаимодействие с процеса на рационализация. За взаимното интензивиране на естетическата наслада и процеса на рационализация на музиката като изкуство трябва да се плати обаче възприемателната – в основата си физиологическа – цена на притъпяването на слуха. „Извън съмнение е, че в последна сметка чуждият на хармонията „дистанционен принцип”, който обективно лежи в основата на разделянето на интервалите при нашите клавишни инструменти [...], също така въздейства извънредно притъпяващо на изтънчеността на слуха” (PCM 122). Разрешаването на „засечката” в рационализирането чрез наложилата се през XVIII в. температура се заплаща с ограничаване на способността за сетивно възприятие, технологически обективизирано в парадигматичния буржоазен инструмент – пианото. „Нашето възпитание [...] в същината си се основава на него [пианото]. Ако говорим за отрицателната страна на това възпитание, а именно навика на ухото ни – ухото на възприемащата публика – към температура, то сигурно в мелодическо отношение пианото е отнело част от онази изтънченост, която има своя решаващ отпечатък върху финеса на античната музикална култура.” (PCM 140) Технологическата власт на пианото – в качеството му на „буржоазен домашен инструмент” – над слуховото музикално възприятие намира израз в разликата между вокалните



способности на певците от интериорния Север и площадния Юг. „Общоизвестното по-голямо нечисто интониране на северните певци в сравнение с италианските е доста сериозно обусловено от това [от обучението с пиано на певците „в нашите географски ширини”].” (Пак там) В пианото като буржоазна „мебел” технологически се обективира и възпроизвежда цената на модерния процес на рационализация на тоновия материал – ограничаването на слуховото възприятие. Наложено от пианото ограничение на възприятието е в основата си ограничение – и сила – на буржоазния интериор. „Не случайно носители на клавирната култура са северните народи, чийто живот вече чисто климатично е свързан с „дома” и центриран около него, за разлика от Юга.” (PCM 141)

Това раждане на пианото от интериора възхожда към монасите и жените. „Неговата специфична публика се състои предимно от дилетанти, на първо място, съвсем естествено свързаните<sup>35</sup> с дома кръгове от народа: в средновековието монаси, а после и още повече в новото време – жени, като на върха е кралица Елизабет.” (PCM 136) Прикрепеният към интериора субект – монах, жена – е генеалогическата първооснова на наложилата се чрез пианото модерна музика. „Още през 1722 г. като достойнство на един нов усложнен тип пиано се изтъква, че „дори една обучена (в обичайното клавирно свирене) женичка е способна да го обслужи”.” (Пак там) Социалноисторическото място на Моцарт в прогресиращото налагане на пианото като технологическа обективация на процеса на рационализация е маркирано от окончателната победа на ударния принцип – за разлика от непосредствено предшестващия го механизъм на зашипване на струните от перца при чембалото – в хамерклавира. „Едва универсалната виртуозност на Моцарт, нарастващите нужди на музикални издатели и концертни предприемачи и голямото музикално потребление при пазарно ориентирано масово въздействие довеждат до окончателната победа на хамерклавира.” (PCM 138) Макар че механизмът на хамерклавира е открит в Италия, мануфактурното му приложение и пазарно разпространение става на север от Алпите. Причината е в липсващия буржоазен интериор като определящо условие за налагане на пианото.

<sup>35</sup> Вебер формулира по-емфатично: „прикованите към дома” (an das Haus gefesselten) (б. м.).

„Италианската култура остава чужда (всъщност до прага на настоящето) на вътрешно-пространствения характер на северната музикална култура. Пеенето *a cappella* и операта [...] си остават италианският модел, обусловен от липсата на култура на буржоазния дом.” (PCM 137, курсив в оригинала) В това съотнасяне на музиката и буржоазния интериор от решаващо значение за настоящото изследване е протовоположността, която Вебер установява между операта, от една страна, и културата на буржоазния дом, от друга. В тази логика операта възниква в социалноисторическа среда на *липсващ* буржоазен интериор. Започналият още през първата половина на XVII в. износ на операта на север от Алпите и нейната последваща културноиндустриална евроглобализация през XVIII в. не заличават в новите социокултурни контексти с наличен буржоазен интериор генеалогическата чуждост на жанра спрямо приватното вътрешно пространство. *В контекст на наличен буржоазен интериор операта започва да служи за идеална проекция на приватното вътрешно пространство в церемониалната публичност на абсолютистките държави.* Буржоазният интериор привижда в изходната естетическа обвързаност на операта с външното пространство на една южна градска култура липсващото му в рамките на абсолютистката държава политическо пространство. По този начин през XVIII в. операта се превръща в естетически – т.е. обезопасено, „незаинтересовано” публичен – екран на дълбинни процеси, протичащи в недра на буржоазния интериор.

Коректността на прилагането на тези от Веберовата социология на музиката към литературносоциологическото поле на настоящото изследване намира своето основание не само в изходния методологически афинитет по линията на дихотомичното мислене на мистиката и модерния рационализъм, но и в конкретната научнодисциплинарна задълженост на подхода на Вебер към музикалната проблематика спрямо *литературносоциологическия* проект на хайделбергския романист Карл Фослер. В личната кореспонденция между колегите Вебер и Фослер се откриват експлицитни формулировки на рецептивната задълженост на Веберовата социология на музиката от изследванията на Фослер върху възникването на модерната западноевропейска лирика – на първо място от

опита на Фослер за обясняване на феномена на провансалската лирика. В писмо до Фослер от 5 май 1908 г. Вебер определя изследванията на хайделбергския си колега като „конгениални” (congeniale) на собствените си изследователски проекти и изразява своето „неподлежащо на скриване възхищение – в стилистично и предметно отношение” (цит. по ChB 20). От кореспонденцията във връзка с изпратените от Фослер текстове върху провансалската лирика недвусмислено проличава, че вдъхновението и непосредствената подготовка за работата върху социологията на музиката са тясно свързани с рецепцията на литературно- и културноисторическите изследвания на Фослер върху генезиса на провансалската лирика. „Това, което Фослер анализира във връзка провансалската култура и литература – социалноисторическите и иманентноматериални условия на възникване и развитие на исторически първата форма на модерната художествена лирика, – е разширено от Вебер по отношение на Запада като цяло и неговите културни съдържания, специфицирани по отношение на музиката”. (ChB 21)

В писмо от 11 декември 1910 г. (т.е. непосредствено преди началото на работата над изследването върху музиката) Вебер детайлно коментира основните тези на Фослер, изказвайки собствени предположения по ключови въпроси на възникването на провансалската лирика. „Дали не е възможно и как би могъл да е участвал по някакъв начин и определен ориенталски вътък при възникването на специфично еротичните компоненти (на лириката на трубадурите). ... И после отново и отново възникващият въпрос: защо именно във Франция, по-точно казано в Прованс, е налице това отношение към жената, което тъй се отклонява както от Ориента, от една страна, така и от положението на жената в Западна Европа, от друга?” (Цит. по ChB 20-21, скоби и многоточие у К. Б.) Вебер е впечатлен от „прелестта” на примера, който Фослер дава във връзка с функцията на езиковите нюанси и тяхната употреба във Флоренция от времето на младия Данте, където съществуват латинският като „високата, схоластично оцветена наука; френският, средната, елегантно оцветена дидактичност; провансалският, аристократично нюансираната любовна поезия (и) италианският, демократичният, буржоазният духовен живот [...]. [От подобни нюанси] е обсебен напр. немският професор,

когато във Франция дискутира върху научни въпроси на обичаен френски, докато не успява да каже на една красива францужойка на *същия* национален език една приблизително стилистично уместна любезност.” (Цит. по ChB 21, кръгли скоби и курсив в оригинала) В писмата на Вебер до Фослер от времето непосредствено преди написването на изследването върху музиката откриваме едно фасцинирано раждане на социологията на музиката от духа на литературоморфната галантна магия на езика. В горния опит за лаически прочит на *Рационални и социологически основания на музиката* се опитам да върна социологията на музиката в генеалогическата ѝ праматерия – галантната прелест и магия на раждането на литературата, както тя е видяна в изходната форма на литературносоциологическите изследвания на К. Фослер върху генезиса на провансалската лирика. Настоящият опит за мислене на оперите на Моцарт на границата между социологията на музиката и литературата се ситуйра в тази концептуална традиция на една възможна топла кореспонденция между двете дисциплини.

## II

Вече на няколко пъти имахме повод да отбележим афинитета на операта към церемониалните действия. Пищният драматически и музикален церемониал е жанрова особеност, около която очевидно се завъртат важни функции и сили, търсещи израз в него. Тази особеност прави силно впечатление на съвременния слушател/зрител, съизмеримо с отдалечеността му от света, чието порождение е операта. Той е склонен – поне при първо слушане – да вижда в натрапващите се форми на церемониала архаичността, остарялостта, антикварността на жанра и съответно – своето отстоене от неговия свят. Това, че постепенното свикване с конвенциите на жанра превръща усещането за антикварност и отстоене в допълнителен източник на удоволствие, не променя принципното положение за чуждостта на церемониала, с който конфронтира операта. Тази чуждост на церемониала сякаш е непреодолимата чуждост между една архаична публичност и

дълбините на модерния интериор. Но тази чуждост същевременно ни е близка не само като ефект на приемането на жанровите конвенции и удоволствието от тях. Между пищната церемониална публичност на операта и свития приватен интериор на съвременния ѝ слушател/зрител протичат значими енергии. Самият факт, че операта може успешно да функционира под пределно приватизираната форма на аудиозаписа разкрива възможността за свързване на церемониалната публичност и голата приватност, без това да е само въпрос на репродуктивна технология. За разлика от филма, който може по начало да се конципира и прави с оглед на приватното пространство (телевизията), трудно представим е форматът на опера, създадена специално за функциониране в интериора – радио-опера или телевизионна опера<sup>36</sup> по аналогия с телевизионния филм звучи като противоречие в понятието. Аудиозаписите на опери, направени специално за звукозаписната индустрия – т.е. без да репродуцират реално представление на живо<sup>37</sup> – демонстрират способността на операта да се вписва в приватното пространство, без да е създадена специално да функционира в него и без влизането ѝ в приватността да е въпрос само на технологическа репродукция. Между пищната церемониалност на операта и приватното пространство протичат токове, на които си заслужава да обърнем внимание отвъд сама по себе си важната проблематика на техническата репродуцируемост.

Жанрово специфичната церемониалност на операта намира най-драстичен израз – от гледна точка на съвременния слушател/зрител – в церемониите на наказанието и изтезанието. Няма сякаш интерпретация на *Вълиебната флейта*, в която поне мимоходом да не се споменават „77-те удара по петите”, с които Зарастро заплаща рвенията на своя слуга Моностазос (който освен че трябва да получи 77 удара по петите, има нещастieto да е мавър, нещо като негър). Особено политически коректните прочити – а кой съвременен прочит може да избегне това, без да напусне добрия академичен тон, – имат сериозни затруднения с обяснението на телесните наказания, налагани при това на представители на дискриминирани

<sup>36</sup> За сметка на това – в обратната посока – имаме жанровото определение „сапунена опера”.

<sup>37</sup> Показателно е, че записите на живо – при равни други условия – звучат на аудионосител по-зле (не технически по-зле, а *оперно*!) от студийните записи.

малцинствени групи, и то в просветеното царство на Заратро. Другата интерпретативна възможност – не по-малко политически коректна и просветена – е да се подлагат тези недопустими практики на критика от позицията на постмодерните деконструкции на Просвещението. Добър пример за този тип интерпретация е феминистката критика<sup>38</sup> на буржоазно-патриархалния просветен свят на *Вълшебната флейта*, при която Моностазос и 77-те удара по петите попадат в една рубрика със смазаните от просветеното мъжко господство женски фигури на Царицата на нощта и Памина. Каквато и да е мотивацията и съответната интерпретационна парадигма, оперните церемонии на наказанието и изтезанието предизвикват в съвременния възприемател недоумение, дори когато той не е склонен да редуцира това недоумение в дискурса на политическата коректност.

За предпочитане е да изходим от тривиалната референциална констатация, че почти до края на XVIII в. публичните екзекуции с повече или по-малко зрелищни изтезания са били част от обществения живот. Паметното начало на *Надзор и наказание. Раждането на затвора* (1975) на М. Фуко детайлно описва подобно обществено събитие с дата 2 март 1757 г. и място площад дьо Грев, Париж. Площад дьо Грев е по-добре познат на читателите от *Парижката Св. Богородица*, но в случая действието се развива не в края на XV, а в средата на XVIII в. и не е фикционално. Далеч съм от мисълта да свеждам може би най-големия текст на Фуко до илюстративен материал. Като начало искам само да използвам датата на представената от него екзекуция – 2 март 1757 г. – доколкото я дели по-малко от година от рожденната дата на Моцарт: 27 януари 1756 г. Самият Моцарт е имал възможност като тийнейджър да присъства на подобни – ако не по жестокост, то със сигурност по зрелищна церемониалност – публични екзекуции. Че той ги е възприел – като вероятно повечето от неговите съвременници – преди всичко от ритуално-зрелищната им страна, свидетелства непосредствено акустичномоторно запечатващата се в съзнанието знаменита ария на Осмин от *Отвлечането от сарая*, която се повтаря два пъти в началото и края на операта:

<sup>38</sup> Спв. Zech, Ch. „Ein Mann muss eure Herzen leiten“. Zum Frauenbild in Mozarts „Zauberflöte“ auf misikalischer und literarischer Ebene“, *Archiv für Musikwissenschaft*, LII, 4 (1995), 279-315. По-нататък ще се спра на това изследване в неироничен план, цитирайки го в текста със сиглата FB.

„Първо обезглавен,/ После обесен,/ После набит на кол,/ Нажежен до бяло,/ После изгорен,/ После окован/ И удавен;/ Накрая одран.”<sup>39</sup> Повтаряйки тази ария, Моцарт очевидно е разчитал на неотразимия ѝ ефект, съизмерим единствено с гръмогласно зрелищния „хор на еничарите”, който също е повторен два пъти (плюс повтарянето на инструменталната му интродукция в овертюрата на операта). Когато трябва да разчита на сигурен успех при виенския си оперен дебют, Моцарт използва модела на ефектната зрелищност на изтезанието. Рецептивната му сметка, основаваща се не на последно място на степента на зрелищна ефикасност на използваните жанрово специфични изразни средства, излиза вярна, почти прекалено вярна: успехът на виенския му дебют няма да се повтори приживе<sup>40</sup>, като единствено *Вълшебната флейта* – предсмъртно – ще се доближи до този успех. Макар че със сигурност не е определящо за успеха, в нея също има споменаване на ритуали на изтезание: прословутите 77 удара по петите, сардонично изпяти от Зарастро, и прозаическия<sup>41</sup> епизодичен коментар на един роб от царството на Зарастро (още един препъни камък на политическата коректност: царството на Просвещението – и роби!), касаещ отново Моностатос, който явно трябва да отнесе лъвския пай на политически некоректните оперни действия: „Ха, ха, ха! Нашият душманин, слухтящият навсякъде мавър, утре със сигурност ще бъде обесен или набит на кол! Памина избяга изпод бдителния му поглед.”<sup>42</sup> Приведените примери на употреба на мотива на изтезанието спадат към регистъра на ниските – т.е. комични – фигури: мотивът на изтезанието цели предизвикването на смях. Както сардоничната щедрост на Зарастро към неговия слуга и недвусмислените междуметия на роба по адрес на еднозначно негативната фигура на мавъра, така и нонсенсът в струпуването на изтезания в арията на Осмин (първо обезглавен – после обесен, първо изгорен –

<sup>39</sup> Mozart, W. A. / Stephanie, G. d. J. *Die Entführung aus dem Serail*, цит. съч., с. 32 и 106.

<sup>40</sup> Не и във Виена. Големите зрели опери *Сватбата на Фигаро* (1786) и *Дон Жуан* (1787) ще пожънат успех в компенсацията виенския им неуспех триумф в Прага.

<sup>41</sup> В жанра на немската опера, т. нар. *Singspiel*, към който спадат *Отвличането от сарая* и *Вълшебната флейта*, на мястото на речитативите (*recitativo secco*) на италианската опера има прозаически (по-рядко римувани) пасажии, които се изговарят без музика.

<sup>42</sup> Mozart, W. A. / Schikaneder, E. *Die Zauberflöte*, Sir Georg Solti, Wiener Staatsoperchor, Wiener Philharmoniker. Recording location: Großesaal, Konzerthaus, Vienna, May & December, 1990, London: Decca, 1991. Цитатът се намира на с. 94 от либретото.

после окован и удавен, накрая одран) имат определено комична функция. В *Отвлечането от сарая* има обаче и експлицитно споменаване на изтезания в регистъра на високите герои: в прозаическия диалог на пашата Селим (на немски „баса Зелим“) с Констанце, която подготвя чудесната ария на Констанце *Martern aller Arten* („Мъчения от всякакъв вид“), отскачаща от звънката алитернация на немския текст. „Селим. Не тръпнеш ли от властта, която притежавам над теб? Констанце. Не! Смъртта е всичко, което ме очаква. Селим. Не! Не смърт, но мъчения от всякакъв вид.“<sup>43</sup> Виждаме и чуваме, че либретистът и композиторът са съвременници на големия Маркиз (макар че – или може би тъкмо защото – са земляци на огледалното му съответствие в лицето на Мазох) и че операта има какво да каже на археологията на века на Просвещението.

Привеждайки горните примери от *Отвлечането от сарая* и *Вълшебната флейта*, изходихме от тривиалното референциално допускане, че публичните екзекуции и изтезания са били част от общественния живот на XVIII в. и от социализацията на Моцарт. Проблемът обаче, който преди всичко ме интересува във връзка с употребата на мотива на изтезанието в оперите на Моцарт, е връзката между церемониалната зрелищност като властова технология на абсолютистката държава, от една страна, и жанрово специфичната репрезентация на абсолютистката публичност в операта през XVIII в., от друга. Тук е мястото да надскочим в себе си напълно легитимния читател на *Парижката Св. Богородица* и да погледнем на разигралото се на Гревския площад на 2 март 1757 г. събитие през наратива на *Надзор и наказание*. С риск да звучи насилено парадоксално и недопустимо фриволно: Фуко прави с XVIII век нещо подобно на направеното от Романтизма с националното минало – прави го интересен. Струва ми се, че изключително интересната – *остранена* – картина на XVIII в., която Фуко ни предлага в изследванията и лекциите си от началото на 70-те години, представлява впечатляваща интензификация на една мисловна традиция на не-романтична ревизия на Просвещението, чието концептуално избистрено и екзистенциално

<sup>43</sup> Mozart, W. A. / Stephanie, G. d. J. *Die Entführung aus dem Serail*, цит. съч., с. 59-60.



ангажирано начало откривам в *Диалектика на Просвещението* (1944)<sup>44</sup> на М. Хоркхаймер и Адорно и в едновременния като момент на създаване *Мимезис* (1947) на Е. Ауербах. В предходната част на изложението се опитам да покажа развитието на тази мисловна традиция в Германия през 50-те години в двата ѝ варианта, възхождащи съответно към препрочита на Хегел от страна на Й. Ритер, от една страна, и влиянието на К. Шмит в лицето на Р. Козелек, от друга. В следващите редове ще се опитам да продължа проследяването на традицията на ревизия на Просвещението в *Надзор и наказание* (1975) и в цикъла лекции от 1974-1975 г., издадени под заглавието *Аномалните* (1999), като фокусирам вниманието си върху функцията на церемониалната зрелищност в наказателните практики през епохата на абсолютизма.

Интересът към картината на XVIII век, предложена от М. Фуко, следва логиката на настояването върху социалноисторическото единство на XVII и XVIII в. като констелация на мисленето на буржоазния интериор и музиката, тъй както те се явяват в жанра на операта и по-конкретно в оперите на Моцарт от *Идоменео* (1781) насетне. По добра френска традиция Фуко нарича тази цялост „класическия век“<sup>45</sup>. Анализационното въображение, което се разгръща зад една на пръв прочит лишена от въображение формулировка, е невероятно. С оглед на целите на настоящото изследване не се налага да коментирам епистемологическите и методологически основания на тази формулировка и по-общо основанията на периодизацията на „епистемите“, доколкото тук ме интересува ставащото в самата „класическа епистема“, чиито концептуални рамки са по-широки от обема на предмета ми. При коментара на *Надзор и наказание* и цикъла лекции от 1974-1975 г. съм воден преди всичко от наративното въображение на съответните текстове и едно първоначално усещане за наративно случване, което сякаш не е сводимо, или поне не е сводимо без остатък, към епистемологическите предпоставки, които следва и демонстрира. С други думи, следвам интуицията, че теоретичният разказ

<sup>44</sup> Тук приемам за първо издание на *Диалектика на Просвещението* хектографското размножаване на ръкописа за вътрешно разпространение в Института за социални изследвания (Ню Йорк).

<sup>45</sup> Срв. Фуко, М. *История на сексуалността I. Волята за знание*, Плевен: Издателство „ЕА“, 1993, с. 19. Цитирам това съчинение по-нататък в текста със сиглата ИС.

на Фуко казва повече от това, което доказва, което извежда от методологическите си премиси. Именно този в основата си загадъчен остатък, който според мен не е продукт на реторичен ефект (стилът на Фуко е сякаш тенденциозно лишен от реторично въображение), а по-скоро непонятно как успява да предаде почудата на читателя Фуко пред текстовете, които чете, – ще води собствения ми прочит. Като пример за този „остатък” ще цитирам едно изречение от лекцията на 19 март 1975 г. (струва ми се, че научният стил на Фуко изключително отблизо следва лекционното му слово, без това да води до взаимно неутрализиращото се превръщане на едното в другото): „Тук имаме нещо като селска детска сексуалност, свободна сексуалност, крайпътна сексуалност, горска сексуалност, която съдебната медицина в този момент пъргаво психиатризира.”<sup>46</sup> В това изречение проблясва за миг нещо встрани от доказателството на тезата за колонизирането на жизнения свят от една нова система на контрол и власт. Това, което остава по стърнищата.

Доколкото изходната ми точка е церемонията на изтезанието през „класическата епоха” като функционален компонент от церемониалната зрелищност на операта, можем да се насочим директно към „Част първа” на *Надзор и наказание*: „Изтезание”. От гледна точка на собствения ми прочит се случи именно в този ред. Ретроспективно погледнато обаче – от позицията, правеща възможна рефлексията и изложението на проблясващия „остатък”, – е по-добре да тръгнем от устното лекционно резюме, което Фуко прави на проблематиката на наказанието през класическата епоха в началото на лекцията от 29 януари 1975 г. Става дума за едно наистина мълниеносно резюме, което в книжния вариант се разполага на по-малко от десет страници (с. 97-105) и което издателите на лекциите рубрицират по следния начин: „Престъплението в класическото право. – Прочутите сцени на мъчения. – Трансформирането на властовите механизми. – Изчезването на ритуалната употреба на наказателната власт.” (АЛ 96) Лекционното резюме и издателското му рубрициране правят

---

<sup>46</sup> Фуко, М. *Аномалните. Цикъл лекции в Колеж дьо Франс. 1974-1975*, прев. Ев. Грекова, София: Издателство „ЛИК”, 2000, с. 335. Цитирам по-нататък в текста по това издание със сиглата АЛ.

пределно прозрачна аргументативната функция на изследването на изтезанията в големия мащаб на *Надзор и наказание*: наказателната церемония на публичните изтезания през класическата епоха – поне до средата на XVIII в. – служи на Фуко за концептуален фон на трансформирането на властовите механизми по посока на една нова власт, която иде да замести изтезанията. Това, което ще направим за целите на настоящото изследване, е да обърнем съотношението между фон и преден план. Т.е. ще се опитам да реконструирам фона от контрастивното му дискретно явяване в предния план. За прегледност на този обърнат фокус ще започна изложението с лекционното резюме на концептуалния фон на *Надзор и наказание*, което освен прегледността дава и представа за загадката на наративния остатък на мисловния стил на Фуко. (Прегледност и загадка сякаш не е лоша дефиниция на стила на Фуко.)

Анализът на властовия механизъм на публичното изтезание става в рамките на проекта на Фуко да мисли властта отвъд юридическото ѝ кодиране. Това ще рече: да се погледне на властта от позиция, намираща се отвъд „историята на монархията” (срв. ИС 121), която според Фуко задава модела на мислене на властта и след историческия край на монархическата форма. „Всъщност въпреки различията между епохи и цели, представата за властта оставала под влияние на монархичното.” (ИС 122) От тази гледна точка анализ от типа Козелек-Шмит спада към парадигмата на мисленето на властта през юридическо-монархичното. „Да се мисли властта, като се тръгва от тези проблеми [проблема за държавата и суверенността], означава да се мислят те, като се изхожда от една историческа форма, характерна за нашите общества: юридическата монархия. Достатъчно характерна и въпреки това преходна.” (Пак там) Публичното изтезание, от своя страна, спада именно към механизмите на наказателната власт, характерна за абсолютистката държава, – към една „власт, по същество центрирана върху кръвта и смъртта”, чийто адекватен израз е кода на правото. Едва Просвещението – и на първо място Русо – замъглява генеалогическата връзка между модерната правова държава и абсолютисткия суверенитет, пренасяйки суверенитета от монарха върху закона като волеизявление на колективния суверен на народа. По този начин

анализът на изтезанието като наказателен механизъм на абсолютистката власт трябва да стане не в отговарящия му юридическо-монархически модел, а в модела на „новите способности на власт, които функционират не в правото, а в техниката, не в закона, а в нормализирането, не в наказанието, а в контрола и които се упражняват на равнища и във форми, надхвърлящи държавата и нейния апарат.” (Пак там) Тази нова власт, която в основата си вече не е от юридическо естество, Фуко нарича дисциплинарна власт. Именно тя се намира в аналитичния фокус на *Надзор и наказание*. „Трябва да се изгради една аналитика на властта, която повече няма да поема за модел и код правото.” (ИС 123) В рамките на тази изследователска програма е анализиран властовият механизъм на публичното изтезание в работите на Фуко върху наказателната власт от началото на 70-те години. Засега искам да подчертая принципната разлика на тази аналитика на властта спрямо представения в предходната част на изложението анализ на Козелек-Шмит. Докато първо видяхме Просвещението в перспективата на юридическо-монархическия модел, сега ще го положим в модела на аналитиката на дисциплинарната власт, доколкото интересувашото ни тук представяне на механизма на публичното изтезание служи на тази аналитика на „новата” – по-просветена – власт за концептуален фон. Водещата по този обходен път интуиция е, че церемониалният мотив на изтезанието в операта е с двойно дъно, в което абсолютистката церемония тайно комуникира с новата власт, локализирана в приватността на интериора.

И тъй, каква е била старата „икономика на наказателната власт” (АЛ 97), характерна за класическата епоха? В съгласие с юридическо-монархическото си естество тя е центрирана около фигурата на суверена. „Престъплението е било престъпление доколкото, освен това и поради факта, че е било престъпление, то е засягало суверена; то е засягало правата, волята на суверена, присъстващи в закона; следователно, то е засягало силата, съсловието и физическото тяло на суверена.” (Пак там) Нека да припомним, че в момента цитирам транскрибирано от касетофон лекционно слово. Престъплението засяга пряко физическото тяло на суверена. „Следователно, във всяко престъпление има противопоставяне на силите, бунт, въстание срещу суверена. И най-малкото престъпление съдържа малък

фрагмент от царубийството.” (Пак там) Когато си представяме престъпника като накърняващ целостта на социалното тяло, всъщност се връщаме към суверена и неговото ненакърнимо физическо тяло. От това естество на престъплението, както то е било конституирано през класическата епоха, следва спецификата и формата на неговото – произтичащо непосредствено от суверена, от накърненото му физическо тяло – наказание. „Наказанието е било нещо повече: то е било отмъщението на суверена, то е било неговото отмъщение, то е било възвръщането на неговата сила. Наказанието винаги е било отмъщение, и то лично отмъщение на суверена.” (Пак там) Наказанието е лично отмъщение. В природното състояние – преди сключването на обществения договор – всеки има право на това лично отмъщение. След делегирането на това право в обществения договор – само суверенът. Тук стигаме до решаващия в тази икономика на наказателната власт момент на публичната церемония, зрелището, церемониалността, пищната репрезентация. „Суверенът отново застава срещу престъпника; но този път, при ритуалното разгръщане на неговата власт, върху ешафода, това наистина било тържествено възвръщане на извършеното вече престъпление.” (АЛ 97-98) Трябва да си представяме суверена като присъстващ на ешафода в репрезентиращите го церемонии на палача. Без ритуална репрезентация няма наказание. Необходимата за наказанието репрезентация е същевременно репрезентация на престъплението в церемонията на наказанието. „Между едното и другото е имало [...] нещо като състезание, като съперничество.” (АЛ 98) На ешафода репрезентираният в палача суверен влиза в неравен двубой с престъпника. Крайната неравност на двубоя репрезентира крайността на акта на накърняване на физическото тяло на суверена в престъплението.

Но целта на церемонията на наказанието не е била във възстановяването на равновесието, нарушено от престъплението. Церемонията на наказанието не възстановява нарушения „закон”, доколкото законът е неотделим от физическото тяло на суверена и не може да бъде уравновесен от паритета между престъплението и наказанието. Случило се е нещо нечувано и невиджано: посегнато е на физическото тяло на суверена. Церемонията на наказанието трябва да представи

нещо, което да надхвърли нечувания и невиждан акт на посягането на тялото на суверена. „Трябвало е като че ли да има нещо „в повече” от страната на наказанието. Това нещо „в повече” е бил терорът, тероризиращият характер на наказанието.” (Пак там) Съставлящото церемонията на наказанието лично отмъщение на суверена не е уравновесявало престъплението, а е трябвало да го надхвърли. Проблемът и залогът на тази церемония е да представи как наказанието може далеч да надхвърли и най-ужасното престъпление – проблемът е репрезентацията на надхвърлянето. Така стигаме до същностната за икономиката на наказанието през класическата епоха функция на изтезанието. „Вследствие на това мъчението<sup>47</sup> имало своето вписано по съвсем естествен начин място в тази икономика, която била неуравновесената икономика на наказанията.” (Пак там) Церемонията на изтезанието трябва да репрезентира възможността наказанието далеч да надхвърли престъплението. Това, което може да надхвърли всичко, е абсолютната власт на суверена – церемонията на изтезанието репрезентира надхвърлящата всичко власт на абсолютния владетел. Церемонията на изтезанието репрезентира прекомерността на триумфиращата власт. Формата на *триумфа* е централна за естетиката на абсолютизма. „Ужасът на наказанието целял в прекомерността на триумфиращата власт да бъде преодолян ужасът на престъплението. Следователно това било отговор, а не мяра.” (АЛ 99) Церемонията на изтезанието е отговорът на суверена. В нея най-непосредствено проличава способността на суверена да отговори на предизвикателството на престъплението. И този отговор съдържа представата за глас и диалогична ситуация, която в пределната си форма представя същностната асиметрия на диалога.

Гласът на суверена и диалогичната ситуация на асиметричност играят важна роля в операта, доколкото възможността за *едновременност* на гласовете в музиката позволява изразяване на пределната *асиметрия*. Операта има изразен афинитет към представянето на гласа на суверена и на едновременността на гласовете в пределно асиметрична ситуация. „Престъплението и неговото

---

<sup>47</sup> В тълкуването на термина *supplice* следвам П. Стайнов, който превежда „изтезание”, а не Е. Грекова, която превежда „мъчение” (б. м.).

наказание се съобщават едно с друго единствено чрез онзи род неравновесие, което заобикаля ритуалите на ужасното.” (Пак там) Отново и отново операта инсценира ситуации на пределно неравновесие, от които изхождат гласовете в своето максимално самоутвърждаване – изпяването. „Колкото и крайно да е било едно престъпление, колкото и ужасно да е било неговото проявление, винаги е имало още по-голяма власт; имало е нещо, присъщо на силата на суверенната власт, което винаги е давало възможност на тази власт да отвръща на всяко, колкото и ужасно да е, престъпление.” (Пак там) Сюжетните и музикални ситуации на операта комуникират с тази икономика на суверенната власт, полагайки я в церемониите на наказание и отговарящото му опрощение като височайше право на суверена. Тези типови за операта ситуации възхождат към класицистичната трагедия, преминавайки в операта в процеса на тривиализация и изчерпване на този водещ през XVII в. литературен жанр. Високите постижения на класицистичната трагедия остават в рамките на XVII в., докато операта успява да премине в XVIII-ти, използвайки като литературна основа тривиализираните форми на изчерпвания вече жанр на класицистична трагедия. Способността на операта да абсорбира тривиализирания материал на абсолютистките церемонии на наказанието и опрощението, префункционализирайки го в продуктивен момент на собствената си жанрова организация, отвежда към проблема за концептуализирането на неразривната цялост на XVII и XVIII в. като предпоставка на анализа на отношенията между приватното пространство и музиката.

Присъстващата в операта абсолютистка икономика на наказанието прехвърля в сферата на естетическото мост между XVII и XVIII век, който е бил налице и в сферата на политическата публичност. Абсолютистката икономика на упражняването на властта предполага като своя репрезентационна церемониална форма изтезанието. „Тъкмо затова се разиграват онези прочути сцени на мъчения през XVII и дори през XVIII в.” (Пак там) *Надзор и наказание* започва със сцена на изтезание от средата на XVIII в. – „дори през XVIII в.” очевидно не е случайна формулировка. Елементарно е, но явно съвременният читател прокарва границата на „естествеността” на изтезанията *преди* XVIII век и не на последно място е

шокиран от датата „2 март 1757 г.“, която възприема като близка, касаеща света му. Определено не бива да се подценява силата на внушението на конструираната от Просвещението цезура. В този смисъл на проблематизирането на цезурата на Просвещението (а не в чисто хронологическия) е съществена констатацията, че „до края на XVIII в. икономиката на наказателната власт“ (срв. АЛ 102) предполага необходимостта от церемониите на изтезанието. Както вече отбелязахме обаче, тази практикувана до края на XVIII в. форма на репрезентация на властта спада към икономиката на „старата“ власт, която Фуко използва като концептуален фон, на който да фокусира вниманието върху трансформацията на властовите механизми по посока на „новата“ дисциплинарна власт.

Важният в случая момент е, че тази трансформация може да се извърши и се извършва в рамките на абсолютистката държава, доколкото не касае юридическата форма на власт, определяща за абсолютизма. „През този век [XVIII] е било създадено онова, което бихме да [sic] наречем нова икономика на властовите механизми: съвкупност от методи и същевременно от анализи, които дават възможност да се повиши властовата ефективност, да се намали стойността на упражняването на властта и да се интегрира приложението на властта в механизмите на производство.“ (АЛ 102-103) Трансформацията от церемониална към „рентабилна“ форма на упражняване на властта през XVIII в. става успоредно с продължаващите да функционират публични церемонии на изтезания, типични за абсолютистката държава. Тази двойственост обуславя двойното дъно на оперната церемониалност, която едновременно пищно разгръща абсолютисткия принцип на репрезентация и подмолно го бележи като проекция на приватното пространство, в което се загнездва новата власт. „XVIII в. изнамира определен брой начини или, във всеки случай, открива принципа според който властта – вместо да бъде упражнявана по ритуален, тържествен, прекъснат начин, както е ставало с властта [...] по време на великата абсолютна монархия – е превърната в непрекъсната власт.“ (АЛ 103) Прекъснатостта на абсолютистката форма на упражняване на властта бе обусловена от необходимостта да се допусне една приватна интериорна



сфера, от достъпът до която суверенът се отказва, за да осигури автономността на политическата сфера спрямо „морала”, интерниран в интериорната аполитична приватност. Новата форма на властта, която по същността си е не-юридическа и не-политическа, започва да прониква в отграниченото и политически неутрализирано от абсолютистката държава приватно пространство и да извлича властовите си енергии от него. От *церемонията* се преминава към *надзора*. „Това означава, че тя [властта] вече не се прилага чрез ритуала, а чрез постоянните механизми за надзор и контрол.” (Пак там) Във *Вълшебната флейта* този преход от церемония към надзор може да се открие в съотношението между церемониалните намеси на Зарастро или неговите функционери в последователните етапи на инициацията на героите (на първо място Тамино, но също така Памина и – на друго ниво – Папагено), от една страна, и непрекъснатото, градационно усилващо се усещане за осъществявания от Зарастро/функционерите надзор и контрол над цялото протичане на инициационния процес, от друга. Подобно съотношение между моментната намеса на ръководни фактори в „образователния” процес на Вилхелм Майстер и финалното разкриване на тези пунктуални намеси като етапи от един непрекъснат „образователен” план, чието изпълнение се контролира и надзирава от „обществото на Кулата” (*Turmgesellschaft*) – към което в края на романа се оказва, че спадат дискретно намесвалите се в протичането на „образователния” сюжет персонажи, – откриваме в *Годиците на учение на Вилхелм Майстер* (1796) на Гьоте. Церемониалността на внезапната намеса на Суверена и непрекъснатият паноптичен надзор и контрол – в идеалния случай невидими за надзиравания – от Кулата, която е общество, съсъществуват поне от втората половина на XVIII в. насетне в картината на века на Просвещението. Операта е жанрово по-близо до церемониалността, романът – до надзора, но и двата жанра рефлексират двукратно светлина на Просвещението, отразяваща абсолютисткия блясък в надзиравания и надзираващ (се) приватен интериор.

Логиката на този анализ на ставащото през XVIII век позволява да се рedefинира и реформулира въпроса за Революцията. Мисля, че при рedefиницията на революцията с оглед на концепцията за дисциплинарната власт трябва да се

запази идеята за дисконинуитета като не подлежащ на редукция екзистенциален хоризонт на мисленето на нашата модерност. Мисленето на модерността се налага като екзистенциална неизбежност и се конституира като поле на възможен опит едва при наличието на несводима до нищо преди и след себе си цезура. Тя ни се случва и не подлежи на редуциране до нищо (преди и след себе си). Но какво се „случва” със субекта на случването на цезурата? Това е въпросът, на който дава отговор концепцията за дисциплинарната власт. „Буржоазната революция не е само завоюване, от страна на една нова социална класа, на постепенно конституираните от абсолютната монархия държавни апарти. Тя не е и просто организиране на институционалната тоталност. Буржоазната революция през XVIII в. и в началото на XIX в. се състои в изобретяването на нова технология на властта” (АЛ 104). Появилите се през XVIII в. дисциплинарни техники овладяват отвътре отдиференцираното от абсолютизма приватно пространство, което се превръща в изходна точка на подкопаването на абсолютистката държава. В момента на срутването на абсолютистката държава във Френската буржоазна революция приватното пространство, от което изхожда процеса на подкопаване на абсолютизма, завършил в Революцията, вече е овладяно отвътре от дисциплинарни техники, които възникват в рамките на абсолютистката държава, но са продукт на – заложената в абсолютисткото разделяне между политическата и приватната сфера – иманентна динамика на буржоазното „интимно” пространство. Субектът на случването на революцията е субект на дисциплинарни техники. Дисконинуитетът като екзистенциален опит и условие на възможност на мисленето на собствената модерност има за субектно съответствие овладяното от дисциплинарни техники вътрешно пространство на приватността. По аналогичен начин, който може да служи за модел при мисленето на трудно уловими моменти на екзистенциално-политическия опит, в музиката се осъществява една несводима към нищо извън себе си свобода, чийто субектен корелат и „трансцендентално” условие на възможност е приватният интериор.

С оглед на жанра на операта от първостепенно значение е дистинкцията, която Фуко прави в *Надзор и наказание*, между „общество на спектакъла” и

„общество на надзора”<sup>48</sup>. Абсолютистката държава представлява в логиката на тази дистинкция последната хомогенна форма на общество на спектакъла, която именно поради напредналия вече процес на подкопаване на спектакъла като субстанция на политическата сфера го довежда до крайни – „барокови” – пропорции. Веднага възниква възражението, че модерната медиална демокрация сякаш в още по-висока степен и технологическа дълбочина на ефектите е репрезентативна за спектакълния тип общество. Предизборната кампания в САЩ може би все пак е по-спектакълна от церемониала на сутрешното ставане – *lever* – на Луи XIV във Версай в апогея на управлението му. На нивото на анализ обаче, на което се движи аргументацията на Фуко, разликата във функцията на спектакъла в медийната демокрация и абсолютизма не подлежи на съмнение: в първия случай имаме една опосредяваща и опаковаща в основата си икономически интереси зрелищност, във втория – косубстанциална на самата власт и в този смисъл „самоцелна”, самопричиняваща<sup>49</sup> се церемониалност. Както ще видим по-нататък, в завършената форма на абсолютизма – двора на Луи XIV – церемониалът е властта в действие по протежение на цялата йерархична верига и в двете й посоки (Кралят обвързва чрез церемониала и е обвързан от него). За да стане по-ясна търсената от Фуко разлика, ще цитирам първо описанието му на обществото на надзора – нашето общество. „Нашето общество е общество не на спектакъла, а на надзора; под повърхността на образите се обхващат телата в дълбочина; [...] кръговете на комуникация са опорите на натрупване и централизиране на знанието; играта на знаците определя закотвянията на властта; [...]. Ние наистина сме много по-малко гърци, отколкото си мислим. Не сме нито върху скамейката на амфитеатъра, нито на сцената, а сме в паноптичната машина, обгърнати от тези властови ефекти, които ние самите произвеждаме, тъй като сме едно тяхно звено.” (НН 225-226) Ако в рамките на европейската цивилизация класическата Античност е абсолютният модел на

<sup>48</sup> Фуко, М. *Надзор и наказание. Раждането на затвора*, прев. П. Стайнов и А. Колева, София: УИ „Св. Климент Охридски”, 1998, с. 225. Цитирам по-нататък в текста по това издание със сиглата НН.

<sup>49</sup> В смисъл на Спинозовия Бог като *causa sui*, „причина на себе си”. По-нататък ще имам възможност да коментирам предложения от Н. Елиас социологически модел на абсолютистката власт като самопричиняващ се церемониал.

обществото на спектакъла, във френския абсолютизъм то изригва последните си барокови протуберанси, за да угасне. Във френския театър от класическата епоха е имало места за зрителите и на сцената<sup>50</sup> – най-скъпите и съсловно резервирани места (не е било само въпрос на пари, с които буржоазията в даден момент вече е разполагала в по-голяма степен от аристокрацията, да можеш да седнеш там). Тези зрителски места *на сцената* разкриват в един дребен детайл сърцевината на абсолютистката публичност като типична проява на обществото на спектакъла. Церемониалът, на свой ред, е твърдото ядро на „спектакълния тип власт” (срв. НН 226), характерен за абсолютизма.

Една от представителните точки на пресичане на сферите на обществото на спектакъла и обществото на надзора – след края на абсолютизма като последна хомогенна форма на спектакълния тип общество – Фуко локализира във фигурата на Наполеон. „Може би тук е един от корените на значимостта на Наполеоновия персонаж в историческата митология: той е в точката на съединяване на монархично-ритуалното упражняване на суверенността и на йерархично-постоянното упражняване на безкрайната дисциплина. [...] Заедно с Императора, в момента на пълния си разцвет, дисциплинарното общество приема и стария аспект на спектакълния тип власт. Като монарх, едновременно узурпатор на древния трон и организатор на новата държава, той събрал в една символична и последна фигура целия дълъг процес, чрез който летописите на суверенността, необходимо спектакълните прояви на властта една по една се сподавили във всекидневното упражняване на надзора, в един паноптизъм, при който бдителността на пресичащите се погледи скоро ще направи безполезен както орела, така и слънцето.” (НН 226) Позволих си този дълъг цитат не само влачен от концептуално-наративната мощ на пасажа, а защото виждам в него едно моделно за жанра на операта описание. Ако заменим логическия подлог „Наполеон” с „опера”, получаваме неочаквано точно описание на един жанров мит, надживял края на породилото го спектакълно общество на абсолютизма. Този тип „надживяване” не

<sup>50</sup> Вж. Auerbach, E. *Das französische Publikum des 17. Jahrhunderts*, München: Hueber, 1933, 23. По-нататък цитирам това основополагащо за социологията на литературата изследване със сиглата FP.

спада към квазиромантичската логика на „вечните“ творби, най-малкото защото става дума за оцеляването не на отделни произведения, а на определен *род* произведения. *Илиада* е „вечна“ творба, но епосът е безвъзвратно мъртъв жанр. Просъществуването на жанра на операта придобива митологично измерение и в натрапващата се съпоставка с присъщата на жанра на романа – поне във вечно отстъпващия хоризонт на модерността – „вечност“, обвързана с „вечността“ на обуславящото го „трансцендентално място“ на изоставения от бога свят, „вечността“ на *нашия* свят.

За разлика от света на романа, светът на операта не е нашият свят. Подобно на Наполеон обаче, тя успява да акумулира „в една символична и последна фигура целия дълъг процес“ от приватното пространство на абсолютизма, проектиращо се върху свръхдимензионирания екран на естетическата церемониалност, – до надзиравания и надзираващ (се) буржоазен интериор, в който продължава да отзвучава „вечната“ ѝ музика. За разлика от Императора, направен в крайна сметка излишен от аперсоналната в основата си бдителност на дисциплинарния надзор, операта съхранява на висотата на най-сублимната си музика – наречена от Е. Т. А. Хофман *абсолютна*, – „както орела, така и слънцето“ на абсолютния суверенитет, дори когато проникателно – *буржоазно* – рефлектира новата власт на дисциплинарния надзор и контрол. Това ще направи *Вълшебната флейта* в качеството си на първа буржоазна опера, където под маската на масонската символика – в която буржоазното приватно пространство предадаптивно узурпира ритуалните прерогативи на абсолютистката политическа публичност, – дисциплинарната власт на надзора и контрола ще бъде облечена в церемониалната власт на абсолютизма. Зарастро и неговите функционери надзират и контролират инициационния процес на персонажите, облечени в церемониалните одежди на абсолютистката суверенност. Масонската символика не е скритото послание на операта, а маската на буржоазния интериор, излизащ на политическата сцена. Абсолютистката власт, буржоазният интериор и абсолютната музика съвпадат в едно жанрово образувание, чиято родова „вечност“ мери сили с историческите митологии на Наполеон и романа, без на пръв поглед да притежава историческата

им мощ, онзи абсолютен дух на бял кон, за който говори Хегел. От Романтизма насетне постоянно остава отворена, разбира се, опцията да се привиди въпросната фигура на бял кон в абсолютната музика. Говори се, че Бетовен е надписвал и късал в тази връзка титулната страница на симфонията, в която съдбата чука на вратата. Митологизирайки загадката, Романтизмът не може да избегне да не я разруши. А тя може би просто е по-приватна – загадката на приватността в абсолютистката държава: по-трезва.

Преходът от абсолютисткото общество на спектакъла към буржоазното общество на надзора променя „икономията на видимостта” при упражняването на властта. Фуко разгръща тази проблематика във връзка с дисциплинарната „церемония” на *изпита*. По същността си дисциплинарната власт – в отчетлива противоположност спрямо „спектакълната” власт – е а-церемониална, доколкото условие за функционирането ѝ е *нейната* невидимост. „Традиционно властта е нещо, което се вижда, което се показва, което се проявява и по парадоксален начин черпи силата си от самото си разгръщане. Онези, върху които тя се упражнява, могат да останат в сянка; те се осветяват само от онази част от властта, която им е отредена, или от отблясъците ѝ, които за миг попадат върху тях. Дисциплинарната власт обаче, за да бъде упражнявана, трябва да остане невидима; за сметка на това тя налага на онези, които подчинява, един принцип за задължителна видимост.” (НН 196) Инициацията във *Вълшебната флейта* вече притежава признаците на изпит: властта на Зарастро и неговите функционери през по-голямата част от действието е невидима за инициращите се. Инициацията – изпитът – започва още преди те да знаят, че са подложени на инициационна процедура. Инициационните изпитания неусетно се превръщат в „церемонията” на изпитването. Не можем да се отърсим от впечатлението, че героите постоянно са виждани. *Аз зная всичко* е емблематичната реплика на Зарастро, която чуваме не само в прозаическите му изказвания, но и в отговарящата му музика. „При дисциплината субектите са тези, които трябва да бъдат виждани. Тяхното осветяване осигурява действието на властта, която се упражнява над тях. Именно фактът, че е виждан постоянно, че винаги може да бъде видян, поддържа

подчинеността на дисциплинарния индивид.” (Пак там) В масонските инициационни ритуали модерният субект доброволно тества парадигматичната ситуация на идещото дисциплинарно общество: постоянната потенциална или актуална видимост на субектите и невидимост на властта. „Навлизаме във времето на безкрайното изпитване и на принуждаващата обективация.” (НН 197)

Масонските ложи от втората половина на XVIII в. и естетическата им публичност във *Вълшебната флейта* са първият Биг Братър.

Най-ранната форма на упражняване на дисциплинарна власт, която може да бъде открита още в недрата на абсолютисткото общество на спектакъла, е военният преглед – парадът. Нека да си спомним „приемането” на военните паради и манифестации от висотата на мавзолеите. Може би някои от читателите са успели да хванат нещо от тези форми на сплитане на „спектакълната” и надзираващата власт или пък са ги гледали по Дискавъри. Може би познаваме от първа ръка пицната спектакълна власт. Все пак наскоро отново пуснаха фонтаните пред НДК. А „цветомузиката” – този паракселанс бароков жанр? „До този момент ролята на политическата церемония била да прави възможно доведеното до крайност и едновременно с това регламентирано проявление на властта; тя била разкошен израз на могъщество, едно едновременно прекомерно и кодифицирано „пилеене”, от което властта черпела своята сила. Тя винаги повече или по-малко приличала на тържеството от победата. Тържествената поява на властника носела със себе си нещо от посвещаването, от коронацията, от победното завръщане” (НН 196).

Операта пази тази спектакълност на властта, видяна през очите на вътрешното приватно пространство. Операта и абсолютизмът, операта и комунизмът. В парада и манифестацията спектакълът и надзорът се преплитат. „Дисциплината притежава своя собствена церемония. Тя не е победното тържество, а прегледът, „парадът” – бляскавите форми на изпитването. „Субектите” се представят в него като „обекти” на наблюдение за една власт, която се проявява единствено благодарение на своя поглед. [...] те просто усилват неговото действие [действието на образа и могъществото на властника] – така да се каже, като резонатори – чрез собствените си тела, като стават четивни и покорни.” (Пак там) Тези церемонии на

дисциплинарната власт, преплетени с гирляндите на спектакъла, бяха красиви, вълнуващи и въодушевяващи, достойни за носталгия.

Фуко описва един медал от втората половина на XVII в., отсечен в чест на първия военен парад на Луи XIV, в който се пресичат в съзвездие линиите на опита и спомена с точките на рефлексия на спектакъла, дисциплината и тяхната естетическа форма в операта. „Вдясно кралят с издаден напред десен крак сам командва упражнението с пръчка в ръка, вляво множество редици войници са представени в лице, подредени в дълбочина; [...]. На земята има начертани пресичащи се под прав ъгъл линии, които образуват широки квадрати, служещи за отправни знаци при различните фази на упражнението. Съвсем в дъното се вижда класическа сграда. Колоните ѝ са продължение на човешките колони, а изправените пушки и плочникът са продължение на редиците. Но над балюстрадата, която увенчава сградата, се виждат статуи, представлящи танцуващи хора: криви линии, плавни жестове, драперии. Мраморът е насечен от движения, чието единство създава хармония. Хората са застинали в повтаряща се от колона на колона и от редица на редица поза: тук единството е тактическо. Архитектурният ред, който на върха си дава свобода на танцуващите фигури, в подножието си налага правилата и геометрията си на дисциплинираните мъже.” (НН 197) В това невероятно описание на един медал – отсечен за вечността и запечатващ неумолимостта в метал – напомнящо едновременно за съня на Ханс Касторп от главата „Сняг” на *Вълшебната планина* и за Адорновия преразказ на мита за сирените в *Диалектика на Просвещението*, имаме пред себе си раждането на операта от духа на абсолютизма. *Но над балюстрадата.* „Да приемем този медал като свидетелство за времето, когато по парадоксален, но многозначителен начин се свързват най-бляскавата фигура на абсолютната власт и зараждащите се ритуали на дисциплинарната власт. Трудно удържаната видимост на монарха се превръща в неизбежна видимост на поданиците.” (Пак там) Подобно на описания от Фуко медал, операта представя преобръщането на икономиката на видимостта на границата между обществото на спектакъла и дисциплинарното общество: приватното пространство проектира своята тайна върху свръхдимензионирания



екран на абсолютистката церемониалност, превърната в музика на буржоазния интериор.

Ако при разглеждането на очарованата зависимост на социологията на музиката от литературната генеалогия и социология на провансалската лирика (линията Фослер-Вебер), си позволих лекотата и мимолетното удоволствие да видя раждането на социологията на литературата в отразената във фасцинацията на Вебер светлина, на този етап от изследването вече мога да се конфронтирам директно с една завършена в себе си форма на този литературоведски проект. Завършеността на тази форма е едновременно трезвост и резигнация. Съответно неин предмет е не младежкият аромат на духа<sup>51</sup> на провансалската лирика – чудото на литературата и чудото на раждането в едно – а също толкова завършената форма на френската класика от XVII век. *Френската публика на XVII век* (1933) е последният германски академичен проект на Ерих Ауербах преди липсата на библиография в Истанбул и написването на *Мимезис*. Литературната социология на френската класика от XVII в. се намира в средата на „едно твърдо и сухо отчаяние“ (срв. FP 52, бел. 50)<sup>52</sup> между първото воистина Дантевско озарение на идеята за „действителността“ в литературата – *Данте като поет на земния свят* (1929) – и интелектуалното подвижничество на докарването на озарението докрай в истанбулския *Мимезис*. *Изобразената действителност в западноевропейската литература* (1946). Завършената форма на Ауербаховата социология на литературата описва твърдото и сухо отчаяние на един „разхристиянчен“ (Entchristung) свят на идеалните стойности и възвишения живот, изчистен от тварността и темпоралността. Засрещането на проекта за социология на литературата със света на френския абсолютизъм става под погледа на немския националсоциализъм, хвърлящ жестока светлина върху „мълчанието“ на „народа“<sup>53</sup>

<sup>51</sup> *Smells Like Teen Spirit*, разбира се.

<sup>52</sup> Тези думи в бележка под линия в самия край на студията се отнасят до Молиер (!), който е основен персонаж на изследването.

<sup>53</sup> „Народът е ням през този век и ще мине много време преди отново да надигне своя глас.“ (FP 34) Май че имаме възможност да наблюдаваме и в най-новата история на България последствията на „мълчанието на народа“, това мълчание на агнетата или по-скоро уфцити. Основната му характеристика сякаш се състои в това, че прави политическия живот рисковано непредвидим и безотговорен. През 30-те години в Съветския съюз на Сталин – в аналогична на Ауербаховата

в културата на абсолютизма. Ще имаме възможност да видим по-нататък, че това на пръв поглед вулгарно – „вулгарносоциологическо” – съотнасяне на теоретичния интерес към културата на абсолютизма, от една страна, и налагането на националсоциализма<sup>54</sup>, от друга, заслужава висококонцептуално внимание. Тъкмо привидният му отблъскващ изтънченото теоретично внимание „вулгарносоциологически” характер изглежда съставя съпротивата на материала, върху която се надграждат високите концептуализации на Е. Ауербах и Н. Елиас върху социологията на абсолютизма. Тази напруга силата на концептуализациите съпротива е функционализирана в настоящото изследване в мимолетните препратки към реално съществувалия социализъм на 70-те и 80-те години на миналия век.

Социологията на литературата в проекта на Ауербах изхожда от стриктно филологическото прилагане на метода на *историята на понятията* (Begriffsgeschichte), целящо демонстрирането на методологическите му граници. Ауербах открива първата употреба на думата „публика” (le public) в съвременния смисъл на „театрална общественост” (Theateröffentlichkeit) още при П. Корней (1634), т.е. над четвърт век преди достигането на кулминационната форма на френската класика в епохата на Луи XIV. „Думата [le public] следователно постепенно е развила редом и на мястото на произлизащото от *res publica* значение на държава или „общественост в политически смисъл” значението на „общественост в публицистичен смисъл.” (FP 5-6, курсив в оригинала) Така идентифицираната история на понятието „публика”, проследяваща първоначалната текстуално верифицируема поява на думата, не е в състояние сама по себе си да разкрие социалното съдържание на явлението. Би било груба методологическа грешка да заключаваме от появата на думата „публика” през първата третина на XVII в., че по това време вече си имаме работа със социално (съсловно) диференцирана форма от рода на съвременната буржоазна публика – хората, които

ситуация на надвиснала крайна опасност – Бахтин неуморно ще повтаря в книгата си за Рабле за *абсолютната необходимост да се чува гласа на народната смехова култура*.

<sup>54</sup> Имам предвид изследването на Норберт Елиас *Придворното общество. Изследвания към социологията на монархията и на придворната аристокрация* (1969), което ще коментирам отделно.

имат финансовата възможност да взимат участие в културния живот. Филологически фундираният метод на историята на понятията не притежава необходимата социалнополитическа обяснителна сила. Давам си сметка, че тази формулировка неприятно ще припомни на читателите, социализирали се по време на реално съществувалия социализъм, за най-често тъпанарските „критики на буржоазната наука”, която ... и следва подобна на горната формулировка. Страхът обаче да прехвърляме в устата труповете на излезлите от употреба жаргони трябва да се потисне. Мисля, че е по-безопасно младите читатели да ги чуят и да помислят в един „спомнящ” си контекст, отколкото в забравата на изходния – възпроизвеждащата забрава. Позволявам си да кажа това като преподавател, който често чува в семинарни занятия с връстници на свободата набор 89 формулировки от своето реалносоциалистическо минало. Но да се върнем от този экс-катедрен дискурс, адресиран към колегите набор 89 в рамките на българската демокрация след края на прехода, – към социологията на литературата в навечерието на националсоциализма. „Думата *public* казва сама по себе следователно още твърде малко в социологически смисъл; тя самата се нуждае – в рамките на XVII век – от аналитично тълкуване.” (FP 6, курсив в оригинала)

Другата дума, всъщност словосъчетание, което през френския XVII век описва „публиката” и трябва да се преведе от историята на понятията в социологията на литературата, е познатото ни от неизбежния Боало, у когото добива нормативна форма, но много по-широко като вариативна употреба *la cour et la ville*: „Двореца и града основно изучете:/ галерии са те, черпете и от двете.”<sup>55</sup> Лексикално еднозначната съставка *la cour* (кралски двор) е пределно изчистен пример за социологическата недостатъчност на историята на понятията. „Не би било безусловно вярно<sup>56</sup> напълно да отъждествяваме *la cour* с аристокрацията, въпреки че понякога с тази дума се има предвид това; и при кралския двор има влиятелни личности, чийто произход и убеждения са едробуржоазни; от друга

<sup>55</sup> Боало, Н. *Поетическо изкуство*, прев. П. Симов, ред. В. Петров, контр. ред. И. Паси, София: „Наука и изкуство”, 1983, с. 58. При този превод със сигурност можем да се доверим на внушителния преводачески колектив.

<sup>56</sup> Каква академична формулировка! (б. м.)

страна, както ще видим, в определени моменти има и силни напрежения между естетическата позиция на кралския двор и позицията на една голяма част на аристокрацията.” (Пак там, курсив в оригинала) Съставката *la ville*, от своя страна, е парадигматичен пример за необходимостта от тънко диференциран социологически анализ при описанието на естетическите феномени. *Градът?* Какво означава градът като естетическа категория през XVII век? Със сигурност не града като абсолютно олицетворение на модерността. През френския XVII в. социологическото съдържание на думата е *елитистко*. Ауербах открива този елитистки характер още в полето на историята на понятията – в един процес на лексикално изместване на по-старите (т.е. пред-класически, ренесансови) означения *peuple* и *bourgeois* от новата елитистка употреба на думата *la ville*. „Елитисткият характер на думата *la ville*, който се формира напълно подобно на латинското *urbs*, *urbanitas*, става видим още от текстови свидетелства, които предхождат словосъчетанието *la cour et la ville*.” (FP 7, курсив в оригинала) Елитистката концепция за „града” следва модела на хуманистично-латинското *urbanitas*, допълнително рационалистически прочистено. В *Поетическо изкуство* (1674) Н. Боало вече антиномично противопоставя *ville* и *peuple*, и то във връзка с приятеля си Молиер, когото обожава. „За пример Молиер готов съм да ви дам –/ че образи безброй извлякъл е оттам [т.е. от *la cour et la ville*],/ но само да не бе в простонародността си (*Si moins ami du peuple*)/ на своите лице дал толкова гримаси”<sup>57</sup>. Констатацията на Ауербах е трезво-горчиво категорична: „Боало може да си представи народа само като гримасничащ” (срв. FP 8). Това са тежки размисли и тежки думи лице в лице с надигащата се гримаса на националсоциалистическия „народ”.

За Ауербах е от първостепенно значение да проследи генеалогията на „сливането на хоризонтите” на *la cour* и *la ville*, които чак до възкачването на Луи XIV на престола (1660) не само че *не са* слети, но и се движат в некомунициращи социокултурни коридори, при това кралският двор представлява по-скоро тираджийската лента на културния аутобан. Примерите са легион: Пьер Корней и

<sup>57</sup> Боало, Н. *Поетическо изкуство*, цит. съч., с. 59.

„господата от Пор-Роял” (срв. FP 9, става дума за теолозите и логици, които поставят началото на модерната езиковедска наука!) израстват културно и работят *далеч* от кралския двор, който не оказва определящо въздействие върху тях; *Сид* триумфира *против* волята на Ришельо; Френската академия възниква самостоятелно и първоначално с голямо неудоволствие приема протекцията на Кардинала. И накрая, но не на последно място: големите фигури на Декарт и Паскал са нямат „никаква вътрешна връзка с двора” (срв. FP 10). Те произхождат от едрата буржоазия, която като цяло осигурява водещите умове на Франция през XVII век. Навлизането на кралския двор в по-бързите ленти на културното развитие става едва след 1660-та, и то тази изпреварваща лента продължава да бъде по произхода си едробуржоазна, само че по нея започва да се движи тежкотоварното возило на кралския двор. „По-скоро развитието, отколкото произходът на новите съдържания може да бъде наречено придворно. Кралят подхваща и организира тези съдържания, които [...] служат на неговата – доста неаристократична<sup>58</sup> – политика; [...] но техният произход е бил и си остава наистина не народен по същността си, но все пак буржоазен, използвайки разумното и естественото срещу аристократическия маниеризъм.” (FP 13) Изключително проникателно е наблюдението на Ауербах, че за съвременния читател разликите между аристократическия маниеризъм, от една страна, и класицистичния култ на разумното и правдоподобното (поддържан от краля срещу определени кръгове на аристокрацията, в основата си обаче буржоазен), от друга, – тези определящи за епохата на Луи XIV социокултурни разлики се заличават в нашия рецептивен хоризонт от общата за двете формации платформа на „къснобароковия стил”. Това рецептивно заличаване обаче не е по-малко късогледо от евентуалното (може би „далекогледо”, т.е. игнориращо реторично-поетологическата направа) заличаване на разликата между модернизма и реализма в общия контекст на къснобуржоазния реалистичен стил. Единството на *la cour et la ville* е насочено срещу определена анти-абсолютистки настроена аристократическа формация, която същевременно

<sup>58</sup> Социалнополитическите основания на тази „не-аристократичност” на политиката на Луи XIV ще ни помогне да си изясним споменатото вече по-горе изследване на Н. Елиас, което ще привлече към аргументацията по-нататък (б. м.).

без остатък изключва „народа”, към когото аристократическият маниеризъм парадоксално е бил по-милосърден поне във *фриволната* – но все пак *по-волна* от характерната за класицистичната поетика – сфера на естетическото. „Този истински съюз [между краля и буржоазията], изразен във формулата *la cour et la ville*, представлява, от друга страна, също така – и за това ще трябва още обстойно да говорим – радикално изключване на същинския [!] народ, който до този момент е можел да се появява поне идилично или бурлескно костюмиран.” (FP 13-14) През 1933-та прилагателното „същински” пред съществителното „народ” означава освен нещо специфично социалноисторическо и *нещо* актуалнополитическо: утопическото друго на реалния уличен – а в даден момент вече и университетско аудиторен – националсоциалистически „народ”. Този *същински народ* – каквото и, за бога, да означава това – е криптичната утопия, която през 30-те години на XX в. преминава като тънка кървава нишка през социологията на класицистичната литература на Ауербах и философията на народната смехова култура на Бахтин. Чудото на периодичното втечняване на тази скрита кръв на литературоведските и културологически изследвания трябва поне от време на време да бъде подновявано в сухото институционално корито на академичните занимания с литература. Конкретните резултати на това „чудо” остават, разбира се, винаги трезво и открито подвъпросни.

Преди да продължа с май че все по-слаби съпротиви спрямо нарастващия квазитеологически пиетет този коментар<sup>59</sup> към утопическата нишка Ауербах-Бахтин, преминаваща през гранитния масив на 30-те години, бих искал изпреварващо да отбележа основната експлицитна характеристика на „същинския народ” в социологията на класицистичната литература на Ауербах. Същинският народ (*eigentliches Volk*) (срв. FP 14) е християнският народ. Копулата на тази водеща Ауербах – мистична в основата си – „тавтология” (Л. Витгенщайн) съединява несъединимото през 30-те години: атеистическия жаргон на „същинскостта” (*Eigentlichkeit*) на М. Хайдегер и *католицизма* на думата „народ”,

<sup>59</sup> В твърдото си концептуално ядро дискурсивният жанр на коментара предполага строго определен теологически статут на коментирувания текст.

който през 33-та може да бъде само *криптоюдейски*. Двата най-големи фашистки мислители в Германия през 30-те години – Карл Шмит и Мартин Хайдегер – са католици: Шмит впечатляващо и достойно концептуално, Хайдегер засрамено социализационно. В този железобетонен контекст католичността на понятието *народ* може да има концептуална и мистична стойност и сила единствено в динамиката на едно контра-дискурсивно (М. Фуко) *криптоюдаическо* усилие на понятието.

В тази логика социологията на класицистичната литература на Ауебрах последователно проследява евентуалното присъствие на искрици „народ” в кристалната социоестетическа решетка на XVII век. На социологическото място, където най-вероятно би било да бъдат открити тези искрици „народ”, Ауебрах се спира най-дълго и внимателно. Това е „партерът”. Първо трябва да се уточни, че при добре познатата ни дума всъщност става дума за социологическа омонимия. „*Parterre* отговаря пространствено, но не и социологически на нашия партер [в операта, театъра или киното]; там обаче е имало само места за правостоящи, най-евтините в тогавашния театър.” (FP 12, бел. 10; курсив в оригинала) Може би търсеният „народ” е седял, т.е. стоял там? Ауебрах повтаря обнадеждаващите социалноисторически данни в трезв паратаксис: „*Parterre* е с голяма разлика най-евтиното място в театъра; там има само места за правостоящи; те струват при нормално представление 15 су” (FP 16, курсив в оригинала). При извънредни представления цената е 30 су. Според деветата *Сатира* на Боало там стоят прави младите писари – *clerics* – от съдилищата и ведомствените учреждения. „Партерът изглежда следователно [...] една донякъде неспокойна местност” (FP 16-17). Макар и писари, те са млади, разпологат с малко пари, намират се в подчинено положение, което търсят да отреагират в „партера”. Те не отговарят на модерните чиновници, а по-скоро на момчето или момичето с образование, правещо кафе и чай на синекурни мутри. Но в партера се блъскат и персонажи, които са социално дори под тях. „Те наистина са народ, но той е вече на границата на това, което ние бихме нарекли сганта на големия град (*Großstadtpöbel*).” (FP 18). Думата „сган” е

изключително симпатична в устата на един немски професор в навечерието на националсоциализма. Това е дума на типичната за Германия чак до самия край на Ваймарската република „буржоазия на образованието” (Bildungsbürgertum). Симултанно с изписването на тази дума от Ауербах, от една страна, катастрофално се свива социалнорелевантният кръг на това „ние” (wir) – „това, което *ние* бихме нарекли” (курсив мой, В. С.) – от които едни стават емигранти, други се оттеглят във „вътрешната емиграция”, трети с по-малко финансов, „расов” или просто гол късмет попадат в концентрационните лагери. Ауербах първоначално попада в Истанбул, където – „без библиотека” (!) написва *Мимезис*, а после – в САЩ. На последната си емигрантска спирка той, от друга страна, със сигурност вече не би могъл да си позволи употребата на тази антидемократична дума. Ако се беше върнал във ФРГ – също. Четейки изключителните му текстове – включително и най-вече посветения на социологията на класицистичната литература, – не бива да изпускаме от уважителен поглед и тази имплицитна социология на немския професор от преди националсоциализма. Към него спадат и М. Вебер и по-младият, но все пак хванал последния влак<sup>60</sup> в академичната система преди Хитлер Т. В. Адорно.

Макар и да идентифицираме думата „сган”, използвана от Ауербах при социологическата класификация на хората от „партера”, като на свой ред значещ социологически маркер на един типичен представител на „буржоазията на образованието” от края на Ваймарската република, това определено не имплицира тъпо буржоазно отвращение към тези хора от негова страна. Напротив: има някакъв неуловим копнеж по тази паплач на големия град от преди нейното превръщане в расово привилегировани спрямо професора с еврейски произход представители на „народа”. Дочуваме този неуловим, но идиосинкрален тембър във ведрата констатция на Ауербах за „трудността да се образова” партера, различаващ се от тембъра на успоредното отбелязване на „мерките [на правителството] за едновременното прочистване и реабилитиране на театъра” (пак там). Но мерките на

<sup>60</sup> Хабилизационният труд на Адорно за Киркегор излиза от печат през 1933 г. Валтер Бенямин все още успява да го рецензира.



правителството все пак успяват да пречупят „трудността да се образова“ на театралната „сган“. Е, Ауербах не описва този дисциплинарен процес, както можем да си представим, че би го описал Фуко – и все пак те май и двамата са на страната на „партера“ в неравностойната борба с новата дисциплинарна власт, макар по необходимост да следят ставащото там от достолепните си и заслужени академични ложи. „Древното племе на лакеите, войниците, пажовете<sup>61</sup>, младите *clerics* и неопределимите съществувания, което винаги е имало склонност към спектакъла, постепенно бива избутано настрани от средната буржоазия.“ (FP 19, курсив в оригинала) Сред тази средна буржоазия, поемаща хегемонията в „партера“, се омешват и литератори – писатели и критици – поне докато още не са станали напълно известни. Ауербах цитира свидетелство от първата половина на XVII в., в което „партерът“ не е еднозначно стигматизиран: човек – става дума, разбира се, за представителите на непреводимото *honnêtes gens* – не бива да бъде възпиран от неприятната обстановка да слиза понякога в „партера“, защото там са най-добрите места за гледане и слушане, по-добри дори от повечето ложи и чат-пат се среща по някой многообещаващ поет или критик.

След тази диференцирана картина на „партера“, в който в крайна сметка взима връх *bourgeois*-ът (т.е. определено не „народът“), Ауербах преминава към социологията на определението *bourgeois* през XVII век. Тук в академичния дискурс отново надига глава персонаж от края на Ваймарската република: „при тази дума не бива, разбира се, да мислим за идеологията на марксистката класова борба“ (срв. FP 21). Научният дискурс определено вече се намира в менгемето на десния и ляв екстремизъм<sup>62</sup>, характерен не само за социалния, но и за по-тясно интелектуалния климат във Ваймарската република. Социологията на литературата на Ауербах обаче не му се поддава. Подобно на В. Бенямин в безкрайните си материални детайли, с които изгражда концептуалната архитектура на парижките пасажи, Ауербах разказва за тези театрални *bourgeois* от XVII век като

<sup>61</sup> Най-очарователната „мъжка“ фигура в *Сватбата на Фигаро* на Бомарше, която става неустойимо очарователна при Моцарт – Керубино, – е именно паж.

<sup>62</sup> Вж. в тази връзка изключително полезната ранна книга на Норберт Болц *Исход от разوماгьосания свят. Философският екстремизъм между двете световни войни* – Bolz, N. *Auszug aus der entzauberten Welt. Philosophischer Extremismus zwischen den Weltkriegen*, München: Fink, 1989.

за хора, живеещи на определени улици, – не идеологически конструкти, а хора с плътна материална топография. „Посредством многобройни свидетелства се запознаваме с една определена група парижки граждани като особено характерни, сякаш направо пословични посетители на „партера“: това са *marchands de la rue Saint-Denis* [търговците от улица Сен-Дьони].” (FP 22) Опознаваме тези живеещи на Сен-Дьони и явно редовно ходещи на театър търговци от надживели ги анекдотите: Ж.-Фр. Мармонтел (1723-1799) разказва, че още П. Корней е мечтаел за *parterre composé de marchands de la rue Saint-Denis* [партер, съставен от търговци от Сен-Дьони] (пак там, курсив в оригинала). В описание на премиерата на *Британик* (1669) на Расин търговците от улица Сен-Дьони вече са представени като редовни посетители на премиери (30 су!). Разкопаната от Ауербах социокултурна топография е толкова материално плътна, че и на бързашкият съвременен турист му показват дори при автобусна обиколка на Париж тази улица – с коментара, че това е улицата на най-скъпите бутици в Париж, а може би и в света? Дори немските пенсионерки ахват, а техните половинки правят угрижени физиономии, уж че ги е страх да не спре автобуса. Толкова изгодна екскурзия, а минахме по Сен-Дьони!

Но при цялото щастие от плътната материалност на топографията, преустановяваща за миг непрестанния шум на идеологемите, Ауербах не го оставя на мира дълбинният въпрос, дълбаещ гранита на предстоящата да бъде издигната фашистка архитектура. „Та значи са ли тези хора народ? Те не са народ нито в средновековно-християнския, нито в модерния смисъл, бил той пролетарски, или народностен (*völkischen*)<sup>63</sup>.” (Пак там) Това е мрачната констелация, която постепенно виждаме да възхожда над текста на Ауербах: *християнският народ е мъртъв* (това е неговият вариант на Ницшевото *Бог е мъртъв*), отваряйки в модерността *празното място* за марксистко-ленинско-сталинисткия и националсоциалистическия си уродлив събрат. Същинският народ – *християнският народ* – го няма и в „партера” на настъпващата модерност.

Прочитът обаче прибързва, прескачайки плътната детайлност на материално-

<sup>63</sup> Думата е централна за речника на националсоциализма (б. м.).

социологическите изследвания, посредством които Ауербах методически се уверява в радикалното отсъствие на народа през XVII век. В сгъстяващия се мрак на осветляващите отсъствието на народа социологическите констатации Ауербах държи да удържи материално плътния мрак на социалната топография срещу заслепяващата светлина, която хвърлят върху нея идеологиите. „Те [търговците от улица Сен-Дьони] не са наистина и „bourgeois“ в смисъла на класовата борба, те дори не са „бюргери“ („Kleinbürger“).” (Пак там) Тези хора, които Ауербах се опитва да измъкне изпод прожекторите на идеологемите, са притежатели на бутици – *boutiquiers*. „Кварталът Сен-Дьони е бил през XVII век нещо подобно на това, което сега е rue de la Paix – или поне доскоро бе.” (FP 22-23) Отново издайническото съвремие, което Ауербах изживява вече в минало време. Това обаче не му пречи да натрупва детайлите на социалната материалност, въпреки че в нея има все по-малко надежда да проблеснат искриците на „същинския” народ. „Освен шивачи, ръкавичари, търговци на дантела, бижутери и така нататък, там са се разполагали най-знаменитите магазини за прецизна оптика, за музикални инструменти, за луксозна стъклария, един fabricant de mouches épigner de Sa Majesté la Reine, maître Jean Bourgeois.” (FP 23) През 1732 г. в квартала Сен-Дьони се ражда бъдещият автор на *Сватбата на Фигаро* – като син на часовникар и първоначално самият той надарен часовникар, направил важно за развитието на механиката откритие. От това материално богатство на социологическия детайл Ауербах прави емпирично-индуктивния извод за връзката на търговците от Сен-Дьони с „доброто общество” – посредством икономически определящия за началното развитие на капитализма фактор<sup>64</sup> на „потреблението на луксозни стоки” (Luxusverbrauch). Тези хора са сред първите, които пишат лично на Паскал, по чиято идея започват да се движат първите „омнибуси” в Париж, с молбата да бъде прокарана линия през техния квартал. Те стоят прави в „партера” не защото нямат пари да платят по-скъпи места, а защото се придържат към *préséances* на „доброто общество”, в което положението се определя – поне формално – все още не от парите, а от съсловната

<sup>64</sup> Идеята за обусловеността на раннокапиталистическото развитие от потреблението на луксозни стоки на първо място от страна на разрастващите се късноренесансови и абсолютистки кралски дворове – като Ватиканът задава модела – е на немския социолог Вернер Зомбарт.

принадлежност. Тези хора имат пари – и си знаят мястото: *неочквано добра комбинация* от гледна точка на един съвременник на мутробарока. Не точно така изглеждат нещата в ситуацията на надвисналия националсоциализъм.

И тъй, социалноемпирическият извод е неизбежен: „партерът”, т.е. *bourgeois*, т.е. на първо място социологически репрезентативно търговците от улица Сен-Дьони не са търсеният от Ауербах народ. Успокоително е, че поне не са „народ” и в „смисъла, в който ние днес се научихме да разбираме тази дума”. Колко субтилни неща е можело да се кажат в академическия дискурс от последните години на Ваймарската република! Тази субтилност извлича подкожната си острота и резигнативната си ведрост от все по-непоносимия идеологически натиск както отдясно, така и отляво. Тъй или иначе обаче Ауербах не оставя никакво съмнение, че залогът му доста надхвърля резигнативната субтилност на академическия дискурс. Подобно на неспирната възхвала на тоталното космическо всеприсъствие на вечността на неспирно умиращото и раждащо се народно тяло у Бахтин, литературната социология на Ауербах, от своя страна, неспирно напомня за опасното отсъствие на народа от момента на безвъзвратното налагане на модерността насетне, празнотата, която ще кулминира в марксистко-ленинско-сталинския и националсоциалистическия „народ”. Задачата на социологията на класицистичната литература на Ауербах е последователно и неуклонно негативна: прецизно да се очертае периметъра на отсъствието на народа през XVII век – и съответно да се очертае периметъра на надвисналата опасност на тази зееща празнота.

Социалната топография на „партера” и квартала Сен-Дьони прецизира този периметър. „Този слой е бил изключително добре кондициониран вътрешно да се слее с висшото придворно общество<sup>65</sup>, да се остави да бъде воден от него, да възприеме от снобизъм и честолюбие неговите гледища.” (FP 24) Момчетата от Сен-Дьони, макар и да се занимават с бизнес и да печелят добри пари от кралския двор, не са вътрешно самостоятелни спрямо него. „Още разглеждането на чистата

<sup>65</sup> Точно това е вече не вътрешният, а публичен път на Пьер-Огюстен Карон (по-късно *дьо Бомарше*), часовникаря от Сен-Дьони, който във втората половина на XVIII век става таен куриер за мръсни поръчки на Луи XV и XVI! (б. м.)

bonne bourgeoisie [за разлика от купилите длъжности техни събратя на т. нар. *robe*, т.е. „длъжностната аристокрация“], която все още се занимава със занаят, ни поучи, че, социологически погледнато, става дума за един анекс на „доброто общество“ – т.е. че *la cour et la ville* съставляват едно вътрешно единство.” (Пак там, курсив в оригинала) Момчетата от Сен-Дьони си знаят мястото – но това е едно негативно-формално, релационно спрямо кралският двор съсловно съзнание, чийто център на идентичностна тежест е извън самото него. „Bourgeois-ът в партера има по отношение на това [„добро“] общество едно негативно и формално само- и съсловно съзнание – той знае границите си, обществените бариери, които са му поставени [...]. Но той споделя духа на „доброто“ общество.” (Пак там) Ако дотук читателят е останал с впечатлението, че не открива в детайлната къртовска работа на *Френската публика от XVII век* концептуалистът на фундаменталната за големия проект на *Мимезис* теория за *стиловата* фундираност на кардиналните литературни процеси – не бива да прибързва с изводите за голия литературен социолог Ауербах. „Чрез това единство на духа [на bourgeois-a и кралския двор] става възможна голямата хомогенна цялостност (*die große Geschlossenheit*) на стила и вкуса през големия класически век.” (Пак там) В лицето на Ауербах социологическият черноработник на *Френската публика от XVII век* и големият концептуалист на *Мимезис* не са взаимноизключващи се методологически опции. Детайлната социологическа материално плътна черна работа – под тежките вулгарносоциологически погледи от крайно ляво и дясно – на студията върху „публиката” от XVII в. и детайлната стилистична – „без библиотека”! – черно-изящна работа на магнум опуса за действителността в литературата от *Одисея* и *Петокнижие* до „старата дама” на феминизма Вирджиния Уулф – тези две лица на проекта на Ерих Ауербах са комплементарните рамена, опъващи материалистично-мистичната хармония<sup>66</sup> на мисленето на литературата. Но да се върнем към настоящата грижа на Ауербаховата социология на класицистичната литература.

<sup>66</sup> Само Михаил Бахтин и Валтер Бенямин постигат според мен аналогично високо напрежение между материализма и мистиката в мисленето на литературата. Настоящото изследване дължи на тези трима мислители повече, отколкото може да се посочи чрез коментара или библиографските бележки.

Към „чуждостта на народа” (Volksfremdheit)<sup>67</sup> социокултурната топография на Сен-Дьони добавя „съсловната несамостоятелност” на „партера”.

Партерът не е народът. На тази социологическа констатация отговаря тематичният кръг на класицистичния театър. Той изключва всекидневността, живия мит, историята на страната. Народните типажи получават достъп до този кръг само като комически фигури: „никога в сериозността на тяхното съществуване” – тук прозвучава голямата тема на *Мимезис* за реализма като *сериозно* представяне на *ниската* действителност. Между поетологическата норма за „трите единства” и социологическата „чуждост на народа” има пряка връзка. „В нея се обединяват рационално-високомерната липса на готовност да се оставиш да те обгърне фантастичната илюзия с презрението на *indocte et stupide vulgaire* [необразованото и глупаво простонародно], което притежава тази готовност.” (FP 26, курсив в оригинала) Решаващата дълбочина на анализа, при която установените зависимости между поетология и социология достигат фундаменталната проблематика на опразването на световноисторическата сцена от *християнския народ*, е постигната във връзка с поетологическата норма за „рационално единство на действието” (rationale Handlungseinheit). Тук се отваря познатият ни от *Мимезис* невероятен литературно-цивилизационен хоризонт, с който оперира Ауербах. „Средновековната сериозна драма не се е нуждала от грижа за него [единството на действието], защото то му е било предзададено. В световната и свещената история, от Адам през Исус до Страшния съд единството винаги е реализирано в действителността. То постоянно е било в съзнанието на всеки зрител и освен това му е било припомняно постоянно посредством устройството на сцената. Всяко място, всяко време, всеки предмет, всяка височина на стила (Höhenlage des Stils) е пасвало в тази рамка, всичко се е съдържало в нея; едва когато тази рамка бива изгубена, когато вече няма християнски народ (christliches Volk) и няма единната

<sup>67</sup> В националсоциалистическия речник играе важна роля прилагателното *volksfremd* („чужд на народа”). На расово „чуждите на народа” елементи противостоят лексикално „принадлежащите на народа” (*volkseigene*) расово благонадеждни елементи. В Германската Демократическа Република (ГДР) прилагателното *volkseigen* ще продължи с перверзна логика да се използва за де що е „държавно”: предприятия, земеделски стопанства, ферми, търговия и т.н. „Държавното” имплицира фашисткото.

християнска картина на света, е възникнала грижата за единството.” (Пак там)

Рамката на единната християнска картина на света е позволявала голяма свобода в третирането на каквото и да е сюжетно случване, която още е жива у Шекспир, макар и самата рамка вече да е *out of joint*. Драматургическата свобода на Шекспир – въпреки тематиката и развихрената стихия на „междучелностното” (П. Сонди) – е същностно средновековна. „Не само времето и мястото са могли произволно да се променят, не само най-разнообразните действия чрез общата си съотнесеност са могли да се явяват едно до друго, но не е имало и боязън от всекидневното, ниското и комичното вътре в сериозното и трагическото; всичко е имало своето отношение към цялото и в него – своето необходимо място.” (FP 26-27)

Опразването на сцената от „християнския народ” се утаява поетологически и в нормата за благопристойност (*bienséance*). И тук разкритото ниво на зависимост между поетология и социология е фундаментално литературно-цивилизационно. „Същностно важното в чувството за *bienséance* се състои обаче в следното: всяка следа на тварна немощ и смъртност трябва да бъде държано настрана от трагическата сцена; само на комическата сцена – като комично – това може да бъде търпяно в пристойни граници.” (FP 27) Тварните характеристики на човешкото са същностно *християнски* характеристики: изключването им от трагическата сцена през XVII в. разкрива на поетологическо ниво фундаменталното цивилизационно оттегляне на християнството от сцената на модерността. „При никакви обстоятелства героят не бива да се явява на трагическата сцена телесно сломен. Никой не бива да е стар, болен, грохнал, обезобразен – на тази сцена не съществува нито крал Лир, нито Едип – или пък те трябва да се подчинят на преобразувания в съгласие с предписанията за *bienséance*. (FP 28, курсив в оригинала) И тук на сцената на социологията на класицистичната литература излиза тежката понятийна артилерия на *Мимезис*: „разделение на стиловете” (*Stilltrennung*). Прочистването на трагическата сцена от човешката тварност (и допускането ѝ в определени граници с цел комически ефект в жанра на „ниската” комедия) следва принципа за разделението на стиловете, идващ от класическата Античност, но радикализиран във френския класицизъм. „В това се състои една решаваща разлика спрямо

античната театрална сцена, която в толкова други отношения е служела за образец: разделението на стиловете е докарано много по-далеч, отколкото това е било през Античността.” (Пак там) От гледна точка на принципа на разделението на стиловете – и на произтичащото от него отстраняване от трагическата сцена на тварно-човешкото – античният театър неочаквано се оказва в една категория със средновековния и противоположен на френския класицистичен, на когото служи за образец. „Гръцкият и християнско-средновековният театър с тяхното изобразяване на телесно-тварния упадък при цялата си различност се оказват в един план и в противоположност спрямо френския” (пак там). Социологическото основание на тази специфика на френския театър на XVII в., различаващ се както от античния, така и от средновековния, е положено в социалния му носител: не „народът”, а „публиката”. Това е определящата социологията на литературния класицизъм дистинкция, намираща се в „кореспонденция” с актуалнополитическия залог на изследването.

Ритъмът на изследването на Ауербах се определя от пулсацията между социологически, поетологически и теологически концептуализации и капилярното им взаимопроникване. Както ще видим малко по-нататък, когато привлечем към анализа изследването на Н. Елиас върху социологията на френския абсолютизъм, представената във *Френската публика от XVII век* картина на френското общество от тази епоха покрива най-високите стандарти на модерното социологическо знание. Същевременно социологическата издържаност непрестанно прелива в неуловимата материя на литературното и кристализира в екзистенциалната строгост на последните теологически решения. Тук ще се спра по-бегло на социологическите предпоставки на картината на XVII век, доколкото се надявам да успея да разгърна тази проблематика във връзка с Н. Елиас. Основната социологическа теза, използвана от Ауербах, се отнася до процеса на постепенна загуба на „съсловната автономия” (срв. FP 29) както от страна на аристокрацията, така и – с различни социалнополитически последствия – от страна на буржоазията в рамките на абсолютистката държава. Една от социокултурно релевантните форми на неутрализацията на съсловната автономия, укрепваща абсолютната власт на



монарха, е непреводимото *honnêteté*, което е дефинирано именно като продукт на тази неутрализация. „Тя не е съсловен идеал, тъй като по принцип не е свързана с произхода или начина на живот на определна каста [...] става дума за един чист личностен идеал (*Persönlichkeitsideal*) и в течение на XVII век кръгът от хора, които са могли да взимат участие в него става все по-голям.” (FP 32) В структурно-функционална хомология с процеса на неутрализация на съсловната автономия идеалът на *honnêteté* е в основата си формално-негативен. „За *honnêteté* е дори отличително, че тя се абстрахира не само от всичко съсловно, но и изобщо от всички налични във всеки даден случай жизнено формирани връзки [...] резултатът е съответно, че приобщаващият се към този идеал човек бива очистен от всяко специфично качество, вече не спада към дадено съсловие, дадена професия, а е *honnête homme*.” (Пак там) За включването в този идеал са определящи формално-негативни показатели: очистване от съсловно и по-общо жизнено фундирана специфика (негативен аспект на включването) и познаване и спазване на социалните дистанции (формален аспект на включването). За съответния представител на буржоазното съсловие е достатъчно да прикрие реалния жизнен източник на благосъстоянието си и да спазва дистанциите – и той вече е пълноправен член на личностния идеал на *honnête homme*.

Дълбинната социологическа структура на личностния идеал на *honnête homme*, която обуславя негативно-формалната му структура, е *загубата на функцията*, определена от съсловната принадлежност. В случая на аристокрацията може да се каже, че съсловната ѝ функция на практика целенасочено е подкопана и де факто анулирана (и чисто декоративно запазена) от налагането на абсолютистката държава. Ще разгърнем този процес в цялата му социологическа сложност малко по-късно, осланяйки се на анализите на Н. Елиас. Тук е достатъчно да се отбележи социологическата прецизност на тезата на Ауербах за *дефункционализацията* на съсловната структура. „Аристокрацията е съсловие без функция, което обаче въпреки това е признато като привилегировано и което също така с оглед на външния вид заема място, където се очаква да е действителната власт.” (FP 34) Дефункционализацията на аристокрацията при привидното

запазване на декоративна съпричастност към реалната власт социологически дефинира понятието *la cour* (кралски двор). Ауербах задълбочава тази социологически издържана дефиниция на социокултурното понятие двор по посока на типичните за XVII в. доктрини за същността на властта като нещо чисто установено, „учредено” и легитимиращо се единствено чрез тази своя „учреденост”. Изключително проникателно е наблюдението, че подобна концепция за властта – която определя както гледището на моралистиката, така и фигурата на властника в трагедията – не би била възможна при наличието на очевидно „единство между функция и власт”. Тезата за съсловната дефункционализация през XVII в. констелира в отчетливи фигурации теорията на държавата, моралистиката и трагедията.

Доста по-труден и интересен е въпросът за съсловната дефункционализация на буржоазията – *la ville* – в рамките на абсолютистката държава през XVII век. Касаещият този проблем социологически анализ на Ауербах е от първостепенна важност за разбирането на структурно-функционалната специфика на жанра на операта с нейното инвертиране на съотношението между буржоазно приватно пространство и абсолютистка церемониална публичност. „Публиката” на класицистичния театър от XVII в. може да ни помогне да се доближим до рецептивния механизъм и жанрово-функционалната структура на операта, която през XVII и XVIII в. жанрово рециклира – тривиализирайки и префункционализирайки – драматичната култура на абсолютизма. Засега нека обаче да се върнем към водещия теологически залог на Ауербаховата социология на класицистичната литература, който задава политико-теологическия хоризонт на заниманието ни с операта: народа и неговото мълчание през XVII в. „Народът е ням през този век и ще мине много време, докато отново надигне своя глас.”

Позволявам си да повторя това ключово изречение, защото то дълбинно се съотнася с операта като „мълчанието на сирените” (Фр. Кафка) на буржоазния интериор в неговото проектиране върху огромния екран на абсолютистката церемониалност. Буржоазията не е народът. *Тя не е и себе си.* „Същински функционалното в буржоазията – характерът ѝ на продуктивно препитаващо се

съсловие – [...] през XVII век по възможност бива забравяно или забулвано.” (FP 35)

Между това забравяне/забулване на жизненоважната функция и интелектуално-естетическия елит на XVII в. има пряка социологическа връзка. Ауербах представя списък – внушителен с инвестираната в него детайлна черна работа – на съсловната принадлежност на представителите на този елит. Повечето от тях се оказват с буржоазен произход, но спадат към т. нар. *robe* или „длъжностна” аристокрация, т.е. буржоа, които са купили – или наследили купени от бащите им – длъжности. Най-големите имена, спадащи към *robe*: Боало, Корней, Декарт (притежава благородническа титла, но баща му спада към *grande robe*), Паскал (баща от *grande robe*), Расин, Молиер (срв. FP 36-37). Какво означава социологически този внушителен списък? „Тази буржоазия притежаваше в особено висока степен една особеност, която се наблюдава често и в други страни: склонността към бягство от класата си и към стабилизиране на имущественото състояние.” (FP 38) Това е времето на установяването на „типа на рентiera”. Един от факторите на бягството от собствената класа е разпространението на хуманизма сред забогатяващите буржоа. Синовете и внуците на замогналите се буржоа попълват социалния контингент на *robe*. Бащите им още са функционирали като реално, дефинирано от поминъка си и отговарящия му живот съсловие. „Но те са станали *honnêtes gens* и вече не им минава през ума да си помогнат чрез икономически продуктивната дейност на поминъка – те по-скоро се ориентират да търсят средствата, които може да им осигури благосклонността на краля и на неговото обкръжение: по-доходоносни длъжности, пенсии, синекури – те стават напълно паразитарни.” (FP 39) След всичко вече казано е ясно, че това не е Маркс – или май беше Ленин – който разсъждава за „стрижещите купони” рентиери от епохата на „загниващия” капитализъм. За човек, социализирал се през реално съществувалия социализъм (какъвто е авторът на тези редове), е повече от интересно да научи, че „паразитарността” на буржоазията не е Ленинска концепция за епохата на империализма – епохата на „загниващия” капитализъм – а има

отношение към дълбинната генеалогия на буржоазната субектност, отвеждаща към недрата на абсолютистката държава.

Процесът на дефункционализация, който при аристокрацията бе наложен от абсолютистката държава с цел властова неутрализация на старите феодални амбиции (които не угасват чак до Френската буржоазна революция!), при буржоазията – както всичко при нея – *идва „отвътре”*, подклаждан, разбира се, от кралската институция, която последователно замества на ръководни постове фрондиращата аристокрация с послушната – зависима и бягаща от съсловната си идентичност – *robe*-на буржоазия. „Тази проява на масово бягство от продуктивния живот на поминъка ни показва буржоазната публика – *la ville* – от една напълно нова страна, от страна, която прави възможно и разбираемо единството с *la cour*.” (Пак там, курсив в оригинала) Абсолютистката държава налага или стимулира една неутрализация на съсловните функции, която в случая на буржоазията действа особено силно в посока на една *идентичностна подмяна, идваща отвътре*. Културносоциологическата форма на тази държавна политика е идеалът на *honnête homme*. „Колкото повече напредва столетието, толкова по-силно обвързания с делови занимания и разбиращия от делови занимания човек започва да му се струва опърничав, твърдоглав, глупашки, дребнав и дори достоен за презрение.” (Пак там) Най-голямата похвала от позицията на личностния идеал на *honnête homme* може да се види в комплимент, който моралистът Сен-Симон (спаданс към високата наследствена аристокрация) прави на Расин (*robe*): *rien du poète, tout de l'honnête homme* [нищо от поет – всичко от *honnête homme*] (срв. FP 40). Етосът на професията<sup>68</sup>, който М. Вебер определя като решаващ за изграждането на модерния капитализъм, е дълбоко чужд на френската буржоазия от XVII век. Ауербах отбелязва, че за нито един от буржоазните герои от комедиите на Молиер не научаваме каква е професията им – „без съмнение те вече нямат такава”. На бягството от съсловната функция на производителния поминък отговаря високата оценка на образованието. Това звучи толкова познато! *Учи, за да*

<sup>68</sup> Протестантската „етика” на професията се е седиментирала на етимологическо ниво: *Beruf* означава на немски както „призвание” (първоначалния религиозен смисъл на думата), така и „професия” (производното капиталистическо значение).

*не работиш!* Кой българин или българка от сердната класа не е чувал това от родителите си? Казано с най-добри намерения – и социологически вярно. Ако някой работи след като е свършил с ученето, това си е приватна мания, не касаеща реалното функциониране на обществото. И по отношение на *паразитарния статут на образованието* народът пак е нещо утопически друго<sup>69</sup>. Но той мълчи. „Народът мълчи, а един образован слой, състоящ се от аристократи и заможни буржоа, които са трансформирали учеността да им служи, господства единолично: *la cour et la ville*.” (FP 43, курсив в оригинала)

Изводите на Ауербах са трезви и мрачни в имплицитната си прицеленост в генеалогията на буржоазната субектност като *история на настоящето*. „Буржоазията е била – доколкото е спадала към публиката – паразитарна и лишена от функция, поне в желанията си, често обаче и фактически.” (FP 44) *La cour et la ville* е праобразът на *модерната публика*. „Всяка една от частите [на *la cour et la ville*] за себе си е изгубила основанието на своята автентичност (Eigentlichkeit)<sup>70</sup>.” (FP 45) Завършената формулировка на социологическата теза на Ауербах гласи: „В паразитарната лишеност от функция и в образователния идеал *la cour et la ville* се сливат в един затворен слой.” (Пак там) Хоризонтите на лишената от функция аристокрация и лишилата се от функция буржоазия се сливат в тежката мрачна ивица на хоризонта на една история на настоящето.

Социологията на класицистичната литература с нейната щедра детайлна материалност, конструираща дълбочината на черния купол, надвесил се над настоящето, се намира в иманентно напрежение спрямо теологията на липсващия народ. Социологията на „публиката” систематично разкрива теологическата липса на „народа”. Дълбинната причина, определяща в решаваща степен „вътрешната

<sup>69</sup> За българската ситуация тази констатация *безусловно не е вярна*: „учи, за да не работиш” е *народна мъдрост* – това е очевидно за всеки, който се е чувствал неудобно, когато образованите му родители са изръсвали подобна „народна мъдрост”. За щастие самовъзпроизвеждащите се, говорещи през нашите родители топоси, не им попречат да ни отгледат, работейки, и да ни научат да работим, а когато остареем дори се научаваме да не се срамуваме за тях, когато си спомним за подобни лафове, а да цитираме Ицо Хазарта: *дава една майна/ на държавата, от която е и твойта майка*.

<sup>70</sup> Искам отново да обърна внимание върху принадлежността на тази дума към речника на Хайдегер, който през 30-те години вече е сякаш непробиваем.

структура” (срв. пак там) на „публиката” е процесът на „разхристиянчване” (Entchristung) (срв. FP 46), чието терминологическо означаване напомня за теорията на „разомагьосването” (Entzauberung) на М. Вебер. Изходната точка на Ауербах обаче не е „етиката на протестантизма”, а един *мистичен (криптоюдейски) католицизъм*. Същевременно концепцията на Ауербах за разхристиянчването отчита анализа на Вебер за отдиференцирането на жизнените сфери и управляващите ги автономни и плуралистични – „политеистични” – стойностни сили. „Оттук става ясно, колко трудно става положението на християнина в света, в този образован (gebildeten) свят, в който християнството вече не е било духът на живота (Gesit des Lebens), а една стояща сама за себе си сфера, която в повечето случаи се е намирала в противоречие с останалите сфери.” (FP 47) *Понятията, с които е описан този процес са дълбоко, страстно католически: на първо място, личното достойнство.* „Всекидневието, което вече не е прорязано от лъчите и не е оросено от кръвта на християнството, загубва своето достойнство (Würde).” (Пак там)

При Декарт августиновският самотен човек пред Бога възприема това положение като поставеност пред „противник” (Gegner), от когото трябва да опази свободата си. „На този всемогъщ, непроницаем, несмекчен от никаква милост – да не говорим за християнско избавление – Бог Декарт противопоставя единствената не подлежаща на съмнение сфера на човешката свобода: самосъзнанието.” (Пак там) Огромното всемогъщество на Бога служи само за самоутвърждаване на човешката свобода: „мислещата тръстика” на Паскал се огъва при Декарт не от ужаса на космическите сили, а от самия Бог – и е мислеща въпреки и против неговото смазващо надмощие. Смазвана от Бога, но мислеща тръстиката е изпълнена от почуда и възхищение – *admiration* – пред непостижимата даденост на собствената си свобода. Това е страстта на свободата. „Докато Августин [...] вижда обърналия се към самия себе си човек само като създание (Geschöpf), поставяйки го следователно в цялостта на света, Декарт се опитва да измъкне самосъзнанието от положеността му в едно световно цяло” (FP 49). Мисленето е възможно само, ако субектът бъде измъкнат от сферата на всемогъществото на Бога, т.е. от света. „Така

той вижда самия себе си – като мислещ – извън света на природните неща и основава върху това своята гордост.” (Пак там) Декарт експлицитно формулира опита на своите съвременници: „Изолирането на Аза от природно-историческия контекст на света”. Метафизиката на самотното Аз през XVII в. е свързана при Ауербах със социологията на съсловната дефункционализация. „Тази обща позиция е тясно свързана с изпразването на съдържанието на съсловните функции, което унищожава взаимната положеност на хората вътре в света (*gemeinsame Innerweltlichkeit*), които са свързани чрез съвместна дейност в делото и съвместен ред” (пак там). Но последното основание на картезианската метафизика на самотното Аз също е процесът на разхристиянчване. „То превръща света на християнските грешници, свързани в греха и надеждата за избавление – тъкмо греха и разкаянието са дълбоко омразни на картезианския морал<sup>71</sup>, – в света на *honnêteté*.” (FP 49-50) Дефункционализацията обхваща и самото тяло на човека, чиято функционалност – „физиологическите, формирани в живота и изхабени от него белези” (срв. FP 50) – също тенденциозно се забравя и забулва. Тялото е само знак на ненакърнеността (*Intaktheit*) на моралната личност. Чрез абстрахиране от функционалността на тялото вътрешносветовата, вътрешнотелесна, тварна, природна и историческа личност се превръща в извенсветовна морална персона. Тази персона е ясна и отчетлива като правилните идеи на Декарт – и лишена от любов. *Моралистичната страст на тази персона е порицанието*. „Но кой е дал на морализиращия писател длъжността на съдия, която той администрира тъй отчетливо и лишено от любов? Очевидно самият той, като се откъсва и се противопоставя – в качеството си на морална персона – на тварната историческа тъкан на живота, в която протича дейността на хората и неговата собствена дейност.” (FP 51)

По този начин стигаме до класицистичната трагедия, чийто живот ще продължи – рециклирайки и тривиализирайки – жанра на операта. Според Ауербах, жанрът на класицистичната трагедия представлява „най-съвършения израз на въпросното разхристиянчване” (срв. FP 52). Класицистичната трагедия създава

<sup>71</sup> Срв. аналогичната позиция на Спиноза в *Етика* (1677).

един „независим от всякакви християнски мисли свят на възвишения живот”.

Възвишеността като определяща за класицистичната трагедия естетическа категория е абсолютното отрицание на християнската концепция за тварната същност на човека. Нейният герой се утвърждава в собствената си ненакърнимост и независимост. Тя е твърда и суха. Измъквайки човека от тварната тъкан на природния и исторически свят, разхристиянчването е всъщност едно *лишаване от свят* (Entweltlichung). „Заедно с религията се изгубва и всекидневната положеност на човека в неговия роден (heimatliche) исторически свят.” (FP 53)

Класицистичната трагедия изключва от света си осигуряваната от спокойното протичане на всекидневието „умереност и освобождение”. В нея няма сезони, няма нощ и ден, слънце и дъжд, сън и храна. Единството на време и място имплицира в принципа си *анихилирането на времепространствения континуум*.

„Хомогенизацията на времето и мястото тук е същевременно тяхното унищожаване.” (Пак там) Голямата цялостна форма на класицистичната трагедия предполага като социологически носител лишената от функция и образувана „публика”, която заема опразненото място на „народа” като въплъщение на вплетеността в тварната – природна и историческа – тъкан на живота. Буржоазният интериор и неговата проекция в церемониалността на абсолютистката публичност очертават една празнота, която осигурява възможността на затворената в себе си голяма цялостна форма на жанра на класицистичната трагедия. Нейното постмортално рециклиране в операта възпроизвежда конститутивната празнота, позволяваща формалната затвореност и цялостност на голямата жанрова форма, носена от функционално-структурната скаченост на приватното пространство на буржоазния интериор и абсолютистката публичност.

Централното понятие, което постепенно изкрystalизира в аналizationsонната среда, в която поместихме проблематиката на операта, се оказва церемониалността. За мен беше важно да откъсна непосредствено натрапващата се на съвременния слушател/зрител на операта церемониалност от чистата жанрова конвенция, която дразни или пък доставя удоволствие – естетическото чувство на удоволствие или неудоволствие – „без интерес”. Контекстите, в които последователно поставих



естетическата конвенционалност на жанра на операта, са социалноисторически и актуалнополитически заинтересовани. Интересуваха ме не чисто естетическите условия на възможност на рецепцията на жанровите особености на операта, а положеността на тези условия в едно поле на социалноисторически и актуалнополитически опит. По този начин церемониалността като жанрова специфика на операта придоби статута на определяща характеристика на абсолютизма, която хвърля обратно светлина върху жанрово-функционалната структурираност на церемониалността в операта. В следващата аналитична стъпка искам да изведа церемониалността като първостепенен социалнополитически механизъм на абсолютизма, който позволява да се види структурно-функционалната скаченост на политическата и естетическата сфера в една жанрова особеност на операта. Както вече имах повод да спомена при разглеждането на социологията на литературния класицизъм на Е. Ауербах, проблематиката на церемониала като структуроопределящо за абсолютизма явление е разработена в социологически план от Н. Елиас в неговото изследване за френското придворно общество<sup>72</sup>. Привличането на това изследване в периметъра на интересуващото ме тук първоначално бе обусловено от търсенето на теоретични модели на абсолютизма, които да не разкъсват XVII и XVIII век от гледището на века на Просвещението. Доколкото жанрът на операта не може да бъде адекватно разбран в светлината на постулираната от Просвещението цезура, първата ми задача бе да реконструирам една теоретична парадигма, в която Просвещението да може да бъде мислено без оглед на самоконстиуирането му (и самоназоваването му) посредством полагането на дисконтинуитетни темпорални структури, скриващи иманентната на Просвещението диалектика, която възпроизвежда абсолютистката му генеалогия. По този методологически критерий социологията на придворното общество на Н. Елиас може да бъде вписана в реконструираната дотук теоретична парадигма, зададена от анализите на Р. Козелек и М. Фуко.

Успоредно с това ще концентрирам вниманието си върху социологическия анализ

<sup>72</sup> Elias, N. *Die höfische Gesellschaft: Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie* [1969], 9. Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999. Цитирам изследването на Елиас по-нататък в текста по това издание със сиглата HG.

на функцията на етикецията и церемониала, чрез който искам социалноисторически да уплътня концепцията на Фуко за „обществото на спектакъла” като типологическа характеристика на абсолютизма.

Както политическо-юридическият анализ на Козелек-Шмит и анализът на изместването на „спектакъла” на изтезанието от дисциплиниращия надзор при Фуко предполагаше проблематизирането на самоописанието на Просвещението, така и социологията на придворното общество на Елиас е обусловена от методологическото суспендиране на съдържащото се в думата „Просвещение” привилегироване на ретроспективното осветляване на XVII и XVIII в. от позицията на „буржоазния език” (срв. HG 224), наложен от Просвещението. *Придворното общество* (1969) последователно избягва употребата на термина „Просвещение” при описанието на разглеждания период от средата на XVII до края на XVIII в., а при единствения случай на употребата му (в рамките на текст от над 400 страници) го поставя в кавички и го апострофира като „малко неясна дума” от неадекватен на описваното явление речник. „Съзнателният интелектуален рационализъм на XVII и XVIII век, който имаме навика да означаваме с малко неясната дума „Просвещение”, в никакъв случай не бива да се разбира само във връзка с професионалнобуржоазната капиталистическа рационалност, доколкото до него отвеждат и силни комуникативни линии от страна на придворната рационалност.” (GH 172) По-нататък ще имаме повод да разясним съдържанието на формулировката „придворна рационалност”, като за момента искам да подчертая фундаменталното ниво на проблематизация на термина „Просвещение”, възхождащо към самите основания на понятието за рационалност като основна характеристика на модерността. В негласното подхващане на концепцията на М. Вебер за процеса на рационализация Елиас диференцира в рационалността социалноисторически пластове, които Просвещението заличава посредством полагане на цезура в процеса на рационализация, привилегироваща специфичен тип рационалност, оснаван върху буржоазната етика на професията и икономическия принцип на капиталовата рентабилност. При това реконструиране на заличената от Просвещението диференцираност на пластове в структурата на

модерната рационалност социологическият анализ на Елиас суспендира просветителските дискурсивни техники за дискредитация на предходните типове рационалност. „Комуникативните линии, идещи от страна на придворната рационалност биха могли да се разкрият доста лесно, например, при Лайбниц. Но и при Волтер, например, може да се установи тази комуникация с придворната рационалност.” (Пак там) Достатъчно е да си спомним памфлетното окарикатуряване на философията на Лайбниц във „философската новела” на Волтер *Кандид*, за да оценим по достойнство залога на спирането от движение на термина „Просвещение” – и съдържащите си в него дискурсивни дискриминации – при социологическия анализ на интересуващата ни тук с оглед на жанра на операта социалноисторическа цялост на XVII и XVIII век.

От гледна точка на конкретиката на генезиса и битуването на жанра на операта във визирания период социологическото изследване на Елиас също предоставя възможност за извличането на модели, които да са приложими по-конкретно към социологическите параметри на контекста, в който работи Моцарт във виенския си период от 1782 до 1791 г. Тази приложимост на модела на придворното общество се основава на теоретическата заявка на Елиас за конструирането на „социологически модели на дългосрочни процеси”, устойчиви спрямо „кратковременни оценки и идеали” (срв. HG 58). Независимо от легитимната възможност за усъмняване в критериите, според които даден процес бива определян като дългосрочен и съответно имунноустойчив спрямо мимолетните фактори, налични и въздействащи при всеки научен анализ, си заслужава като начало оперативно да се доверим на заявката за дълъг срок на теоретична годност, покриван от социологическия модел на придворното общество, предложен от Елиас. При това оперативно доверяване съм воден не на последно място от възможността за ретроспективен поглед, който обхваща в плана на непосредствения екзистенциален опит последното десетилетие на реално съществувалия социализъм като социалноисторически отрязък с относително дълготрайно действие и противодействие, върху който може да се стъпи при

преценката на изходната (до голяма степен дискретно неексплицирана<sup>73</sup>, срв. НГ 42) методологическа аналогия на Елиас между прединдустриалния абсолютизъм и диктаторската единолична власт в рамките на една индустриализирана национална държава. По-малко доверие изисква и по-пряко може да влезе тук в работа труистичната в основата си констатация за *моделния* характер на кралския двор на Луи XIV по отношение на (контитентално)европейските кралски дворове през XVII и XVIII век. Почти е достатъчно човек да е бил във Версай (до Париж) и Сан Суси (до Потсдам), за да се довери на твърдението, че „френският кралски двор, преди всичко двора на Луи XIV, се превръща във висока степен в образец за *оформянето* на европейските кралски дворове през XVII и XVIII век” (срв. НГ 61, курсив в оригинала).

Някъде между по-трудното интуитивно-опитно приемане на аналогията „абсолютизъм-тоталитаризъм”, от една страна, и еднозначно лесното доверяване на труизма за моделния характер на френския абсолютизъм, от друга – в полето на напрежение между двете тези, – се полага евристичната полза и вдъхновение на анализа на Елиас в контекста на настоящото изследване. От гледна точка на социализацията на Моцарт е от значение и отчитането на тезата на Вернер Зомбарт (срв. НГ 66) за папските дворове като праобраз на светските владетелски дворове от късното Средновековие насетне: първият работодател на музиканта Моцарт е князът-архиепископ на Залцбург. В професионалната си социализация Моцарт извървява пътя от владетелския двор на един княз-архиепископ през поредица от гостувания в основните европейски владетелски дворове – включително Ватикана и Париж – до императорския двор във Виена. По този начин пътят на музиканта Моцарт представя в свит вид генезиса на модерния владетелски двор. При цялата изключителност и екстремност на случая Моцарт неговата социализация следва типологически характерната за XVII и XVIII в. линия на развитие, в която все още не *граждат*, а „дворът” е определящата социокултурна форма. „За повечето

<sup>73</sup> Евристичната аналогия между завършената форма на френския абсолютизъм и германския националсоциализъм е изведена по-експлицитно в „Приложение 1” към *Придворното общество*. Тази аналогия е предизвикателство за всеки, който вярва в социологическия анализ и помни вулгарните му форми.

западноевропейски страна през XVII и XVIII век владетелският двор има едно репрезентативно и централно значение. В тази епоха все още не „градът“, а „дворът“ и отговарящото му придворно общество образува матрицата с превъзхождаща степен на далечно въздействие.” (HG 62) В този смисъл Елиас настоява на възможността една „социология на кралския двор” (срв. HG 69) да предостави търсения модел на дългосрочен процес, обхващащ XVII и XVIII в., като при това осигурява научната автономност – т.е. предпазеност от раздразнение и ресентимент – на своя обект на разглеждане, която да не е принципно различна от наличната, например, в социологията на „фабриката” или „селото” (при които също, разбира се, може да има при добро желание както раздразнение, така и ресентимент, по-малък все пак обаче в един петвековен буржоазен контекст). По странен стечение на обстоятелствата през периода 2001-2005 г. имаме рядката възможност интензивно да изживеем страстите около оперетната – при това хабсбургска – възстановка на едно квазипридворно по своето функциониране общество в лицето на дошлото на власт Национално движение Симеон II (НДСВ). Тази оперетна интермедия от най-близкото минало придава за българския читател на *Придворното общество* – с неговото високо изкуство на реконструиране на „ние-перспективата” (срв. HG 94) на съставлящите придворното общество фигури – екзотичния привкус на невъзможната сякаш комбинация от едновременно опит на висока научност и на всекидневна сапунена опера.

При случайната среща на един цар и един (комунистически) чадър на опосканата софра на един съобразно с обстоятелствата на бърза ръка приключен преход звучи познато наблюдението за взаимозаменяемостта на най-личните действия на владетеля и държавнополитическите акции (срв. HG 70) на същия този владетел. Тази взаимозаменяемост на най-интимната царска приватност (повтарящия се спомен за бащата и собственото детство на владетеля, например) и действията в публичната политическа сфера е всъщност структурното условие за възможност на механизма на *церемонията*. Най-интимното действие на владетеля има статута и формата на церемония, а държавните церемонии, на свой ред, придобиват смисъла на интимни действия. Структуроопределящата за придворното

общество взаимозаменяемост на действията на владетеля в приватното и публичното пространство намира израз в посрещането на държавни гости или партийни функционери в частната резиденция на владетеля, при което те едновременно се явяват негови персонални гости и гости на държавата. Това, което при един президент има смисъла на политическа метафора – гостът на държавата е и личен гост на държавния глава, – при един цар необходимо трябва да придобие първоначалния си неметафоричен – субстанциален – характер: държавата – това е той. Идентификацията между владетеля и държавата се осъществява, първо, чрез *пространственото* съвпадане на „дома” на владетеля с цялостта на държавата – кралския двор е смален модел на това съвпадане – и, второ, чрез механизма на *церемонията*, който превръща приватното действие в държавно (и съответно държавното – в интимно). В рамките на кралския двор се осъществява в концентриран вид това двойно съвпадане – *пространствено* в архитектурната организация на двореца и *динамично* в механизма на церемонията – на приватно и публично. Тези две съвпадения на приватно и публично в придворното общество са от първостепенно значение и за разбирането на пространствената организация и динамиката на церемониалното действие в операта. Като си позволявам да определям периода 2001-2005 г. в България като „оперетен” или „сапунено-оперен”, бих искал да избегна възможното приплъзване към една лоша публицистика, допускайки, че зад неволно (или може би волно?) бразилската общественopolитическа реализация стои традиционния модел на класическото придворно общество, който на свой ред структурира пространството и церемониалното действие на жанра на операта. При всяко положение – дори с риск от публицистично четене на предлагания анализ – смятам за полезна аналогията между управлението на НДСВ през посочения период и жанрово утаения в пространствената организация и церемониалността на операта модел на класическото придворно общество от XVII и XVIII век. Виждам възможната рецептивна опасност не толкова в актуалнополитическото обвързване на анализа на придворното общество с близкото политическо минало, колкото в също така

възможното възприемане на изследването на операта като нереклексивно съответствие на междувременно завършилия процес на реставрация.

За разбирането на света на операта е от първостепенно значение изясняването на съотношенията между приватно и публично пространство. Вече видяхме, как структурният дуализъм между „морална” приватност и политическа публичност е конститутивен за абсолютистката държава. Тази социална организация на пространството намира по-конкретен архитектурен израз в структурата на *дома* и неговата пространствена организация. Доколкото на тематично ниво – макар че то резултира от сложни инверсии на видимостта – операта представя една в основата си аристократична публичност, трябва да си изясним преди всичко *жилищната* структура на аристократичния дом. Ако за буржоазното приватно пространство е конститутивен дуализмът на интериор и публичност, жилищната структура на аристократичния дом изразява тъкмо принципната недиференцираност – от гледна точка на буржоазния дуализъм – на приватност и публичност. Тук е наложително превключването от възприемателния режим на нашата „те-перспектива” в режима на тяхната „ние-перспектива”, в която диференциацията между публично-професионален и частен живот не е налице. От гледна точка на нашата „те-перспектива” придворният човек превръща частния си живот в публичен. „И това включване на много страни от живота, които за нас спадат към частния живот, в кръга на публично-обществения живот [...] е изключително характерно за протичането на живота на тези хора.” (HG 83) Това привидно превръщане на частния живот в публичен, което всъщност е ефект на дистинкциите на „те-перспектива” ни, може да създаде не по-малко превратното усещане, че придворният живот като цяло – доколкото не е „работа”, „професия” – отговаря на нашия частен живот. „Ако измерваме социалното протичане на живота на придворния човек на *ancien régime* [букв. „стария режим”, т.е. преди Френската буржоазна революция] с критериите на професионалнобуржоазното протичане на живота и неговите подразделения, то целият този придворен живот попада в категорията на „частната сфера” (*Privatsphäre*).” (HG 84) Виждаме, как „те-

перспективата” ни, работеща с дистинкцията „професионален/частен” живот, неизбежно стига до антиномии при описанието на една формация, която не познава тази дистинкция. „Тъй като за придворно аристократическия тип човек не е съществувал професионален живот в нашия смисъл на думата, разделението между професионален и частен живот е изобщо неприложимо.” (Пак там) Ние структурираме понятието за „частно” чрез противопоставянето му на понятието „професионално”, което обаче не съществува за придворния човек *като отделено* от частния му живот.

Тази нерелевантност на опозицията „професионално/частно” в „ние-перспективата” на придворния човек намира архитектурен израз в организацията на жилищното пространство на аристократическия дом. Самото понятие „дом” има в рамките на аристократичната семантика значимостта, която в рамките на буржоазната семантика има понятието „семейство”. В *ние*-перспективата на буржоазната субектност „дом” има, където има „семейство”; в *ние*-перспективата на аристократичната семантика – субектната ѝ основа вече е изгубена за нас – „домът” субстанциално предхожда легитимната връзка между мъжа и жената. „Обществено легитимираната връзка между мъжа и жената намира в буржоазното професионално обусловено общество своя израз във формацията и понятието на „семейството”. В обществото на едрата аристокрация на *ancien régime* тази връзка намира своя израз в понятието на „*дома*”.” (HG 80, курсив в оригинала) Ако при описанието на протичането на живота на придворния човек трябваше да се въздържим от прилагането на *ние*-перспективната *ни* дистинкция „професионално/частно”, при описанието на аристократическия „дом” напротив се налага въвеждането на едно чуждо на буржоазната семантика разграничение между „семейство” и „дом”. Дори когато живеем сами, както все по-често се случва (тенденцията към обществено-икономическо нарастване на значимостта на *single-culturata*), ние изграждаме представата си за „дом” и дори пространството на дома чрез *имитиране* на семантическите и пространствените характеристики на „семейството”. От социалноисторическа гледна точка през XVII и XVIII в. двете семантики на „дома” и „семейството” все още са съ-съществували успоредно,



докато „семейството” окончателно не измести „дома”<sup>74</sup> в буржоазното общество. „В речевия узус на ancien régime понятието „семейство” в по-голяма или по-малка степен се е ограничавало до високите страти на буржоазията, а понятието „дом” – до краля и едрата аристокрация.” (Пак там) Елиас изрично подчертава, че при социално (съсловно) диференцираната употреба на думите *maison* и *famille* не става дума само за “*façon de parler*”, а че „зад тази езикова употреба” е налице една действителна разлика в строежа и оформянето – не на последно място архитектурното оформяне на жилищното пространство – на обществено легитимните отношения между половете при едрата аристокрация, от една страна, и високите страти на буржоазията, от друга. Изключително показателно е, че *Енциклопедията*, изразяваща позицията на Просвещението, рязко критикува съсловно обусловената разлика в употребата на двете думи.

След това въвеждане на принципно чуждата на *ние*-перспективата ни дистинкция „дом/семейство” можем вече непосредствено да пристъпим прага на аристократическия дом. Подготвени сме вече от разграничението между „дом” и „семейство” да не очакваме да ни лъхне още от входа добре познатата ни топлота на дома, осигурявана му от буржоазната семантика на „семейството”, дори когато то не налице, а само се имитират ефектите му, създаващи буржоазната топлота на дома. Дори когато е „у дома”, придворният човек е по-тясно свързан с придворното общество, отколкото с „дома”. Този „дом” често подлежи на смяна, когато придворният трябва да последва преместването на кралския двор, което първоначално – преди окончателното усядане във Версай – е било разпространена практика. Дори и след окончателното усядане на придворното общество във Версайския дворец<sup>75</sup>, на придворния обикновено се налага да следва краля при временното му установяване в някой от неговите замъци. „Тяхното общество е винаги едно и също – сменя се обаче мястото на помещаването му [...]. Тази специфична ситуация: постоянна връзка с обществото им, което представлява за

<sup>74</sup> Пред-буржоазният характер на семантиката на „дома” проличава в пресичането на аристократични и „селски” – не-граждански – конотации в понятието *дом-къща*.

<sup>75</sup> През 1744 г. – малко повече от десет години преди раждането на Моцарт – постоянно помещаващото се във Версайския дворец придворно общество е наброявало (заедно с обслужващия персонал) около 10 000 души.

тях същинската им родина, при относително променливо място на помещаване, обуславя в не малка степен техния характер и характера на домовете им.” (HG 73) Аристократичният „дом” не се характеризира с пространствена неподвижност и пространствена изключителност. Той е там, където е придворното общество. Това е една необичайна за нас мобилност, при която няма „връщане у дома” – буржоазната мобилност винаги има отправната точка на „връщането у дома” – а „домът” се мести в зависимост от мобилността на придворното общество. По този начин в аристократическия „дом” не е налице типичното за буржоазния дом пространствено съвпадане на „дом” и „у дома”. Колкото и невероятни да ни изглеждат пътуванията на семейство Моцарт с малкия вундеркинд, които изиграват решаваща роля за също толкова невероятния културен синтез на музиката му, в качеството си на обслужващ персонал на придворния живот пътуващите музиканти следват типа мобилност, характерен за придворния човек. Вярно е, че големите опери на Моцарт от *Сватбата на Фигаро* насетне възникват в един типичен буржоазен интериор – с аристократични забегки в афинитета към т. нар. *statusconsumption*, т.е. престижно потребление, ориентирано към демонстрирането на социален статут, – но инсценираната от оперите аристократична публичност е позната на Моцарт от неговата социализация като пътуващ вундеркинд-виртуоз<sup>76</sup>, обслужващ придворния живот и неговите представители.

Но нека все пак прекрачим прага на този явно доста мобилен и не отговарящ на представата ни за връщане „у дома” аристократичен „дом”. Веднага правят впечатление две неща: 1) непрекъснатото присъствие на прислугата, което на практика прави невъзможна познатата ни приватност на усамотението на буржоазната субектност, и 2) дистанцията между „покоите” на жената и мъжа. Първото най-силно шокира буржоазното ни чувство за интимност: та тя се разкарва гола пред прислужника си! Секретарят на Волтер Longchamp, който по-рано е бил камердинер на приятелката на Волтер, маркиза de Châtelet, съобщава в мемуарите си (срв. HG 77, бел. 22), че маркизата се явила за банята си във вид, който силно го

<sup>76</sup> Именно този тип социализация, обвързан с обслужването на придворния живот на най-високо ниво, обуславя засвидетелстваната склонност на Моцарт към престижно харчене.

смутил, докато тя го нагълчала, че не сипвал топлата вода както трябва, нехаейки за смущението му. От гледна точка на буржоазната интимност, маркизата не се намира в ситуация на приватност. Същевременно това е обичайната ситуация при всекидневното обличане и събличане или къпане (доста по-невсекидневно) – „и дори при други интимни дейности”, добавя Елиас – на придворния и на самия крал по отношение на придворните. Във Версайския дворец съвременният турист може да види изложен трона за ходене по нужда, което също е ставало в церемониалното присъствие на строго определени от етикецията лица. В един от неземно очарователните пасажи на пажа Керубино<sup>77</sup> в *Сватбата на Фигаро*, той в захлас си представя как Сузана – прислужницата на Графинята – я съблича и облича кърфица по кърфица. Социологическата дефиниция на тази особеност на „дома” на придворния човек звучи по следния начин: „*едновременно на постоянна пространствена близост и постоянна социална раздалеченост*” (срв. HG 78, курсив в оригинала). Тази особеност на аристократическия „дом”, лишаваща го в нашите очи от каквато и да било интимност, намира архитектурен израз в пространствената организация на жилището – на първо място в т. нар. *antichambres*<sup>78</sup>, нещо като приемни пред всяко помещение на господина или дамата на „дома”. Тук стоят прислугата и лакеите в очакване на заповедите им. „Това помещение, *antichambre*, е направо символ на доброто придворно общество на *ancien régime*.” (HG 76) Именно стоят – и то в неотопляемо помещение. *Енциклопедията* посвещава на *antichambre* кратка речникова статия, в която четем следното описание без коментар: „Тъй като първият *antichambre*<sup>79</sup> винаги е предназначен за “*livrée*” [прислугата или лакеите, облечени в ливреи], тук рядко се използват камини. Задоволяват се да поставят печки пред входа, които да предпазват всички части на един апартамент от студения въздух, влизащ при постоянното отваряне на вратите, които водят в помещенията на господата и дамите.” (Пак там) *No comment* от страна на *Енциклопедията*. В речниковата статия за домашната прислуга („*Domestique*“) все пак се отбелязва, че във Франция вече

<sup>77</sup> Mozart, W. A. / Da Ponte, L. *Le nozze di Figaro*, цит. съч., с. 27.

<sup>78</sup> Елиас използва френската дума, без да я превежда.

<sup>79</sup> Можело е да има повече от един *antichambre* пред съответното помещение (б. м.).

няма роби и че прислужниците също би трябвало да се третират не като роби, а като „свободни хора” (срв. HG 77). *Сватбата на Фигаро* – както комедията на Бомарше, така и „комическата опера” (opéra comique) на Моцарт/Да Понте – започва тъкмо в подобен *antichambre*, намиращ се между покоите на Графа и Графинята, който Графът щедро двусмислено предоставя за спалня (!) на младоженците Фигаро и Сузана. Квазикафкианско помещение, но буржоазният субект започва тепърва да го обживява, весело мерейки, дали ще се побере подареното от Графа семейно легло. Бъдещото „семейство” – вече в пълния буржоазен смисъл на думата – се нанася в двусмисления *antichambre* между покоите на Графа и Графинята, образуващи „дома”.

На социологическата топла сгъчканост на бъдещото буржоазно „семейство” – на която в музиката на Моцарт отговаря неземната прелест и топлота на социологически парадоксалната му поместеност в пространството на все още аристократичната форма, – отговаря аристократичната *дистанция* между съпруга и съпругата, изразена архитектурно в подобните, напълно отделени един от друг – в двете крила на „дома” – и напълно самостоятелни *appartements privé* на господина и дамата. „Единият се намира от лявата страна, другият – от дясната на големия двор.” (HG 78) Думата „апартамент”, която по-късно ще означаи буржоазното приватно – *отделено* – пространство, в аристократичния „дом” все още се употребява за означаването на отделеността на „мъжката” част на „дома” от идентичната ѝ и напълно самостоятелна „женска”. В аристократическия „дом” вече – или по-скоро *още* – е налице „собствената стая” (В. Уулф), за която ще пледира феминизма. Сгъчканата емоционалност и топлота на буржоазното „семейство” ще приключи с аристократическата „собствена стая” на жената, за да може по-късно радикалното Просвещение, наречено „феминизъм”, да я поиска обратно. „Едва ли бихме могли накратко по-ясно да характеризираме положението на мъжа и жената в това общество, отколкото чрез посочването на това симетрично, но напълно отделено разположение на техните частни апартаменти.” (HG 79) Както в пространствено, така и в емоционално отношение можем да противопоставим аристократическия „дом” и буржоазното „семейство” по архитектурно изразения

диференциален признак „широко/тясно”. Може да се опитаме този признак да няма оценъчен характер, уравнивявайки в рамките на буржоазната субектност „теснотата” с емоционалната топлина и „широтата” с дистанцираността. „Това общество предоставя толкова широко пространство, че мъжът и жената могат да имат различни кръгове на общуване. Още изхождайки оттук, свободата на движение на един самостоятелен живот е съвсем друга за съпрузите [...], отколкото в едно по-тяснопространствено общество.” (Пак там) Формацията на буржоазното „семейство” отговаря на едно *тяснопространствено* общество, формацията на аристократическия „дом” – на едно „широкопространствено”. По този начин пространствената организация на жилището може да служи като диференциален признак при разграничаването и описанието на различните видове приватност и на архитектурнически отговарящия им интериор.

Изключително важен момент при анализа на архитектурната изразеност на социалните отношения в рамките на аристократическото придворно общество представлява разкриването на зависимостта между съсловния ранг и детайлно в дълбочина изработената *форма* на външната му видима репрезентация. Без отчитането на тази зависимост не бихме могли да възприемем адекватно зрелищността и отчетливата артикулираност на интеракционните жестове в операта. Външно, изцяло видимо, свръхотчетливо са характеристики, които дразнят и затрудняват съвременното възприятие на жанровата форма на операта, явявайки се същевременно фундаментални нейни особености, които се коренят в социалните необходиминости на *формалната видима репрезентация на съловен ранг* в рамките на придворното общество. Тези рецептивни дразнения и затруднения биха могли да се неутрализират – и биват, разбира се, реално неутрализирани – чрез снобското им префункционализиране като маркери на рецептивен престиж на самия възприемател. В случай, че се опитаме да ги реципираме без да ги неутрализираме – съхранявайки дразнещата им и затрудняваща формална специфика, – можем да потърсим тяхното функционално основание в характерната за придворното общество „принуда за репрезентация на ранга” (срв. НГ 99), която довежда до един целенасочен стремеж към детайлно

оформяне на *видимостта* на социалното съществуване. „Диференцираното детайлно разработване на външността (Äußeren) като инструмент на социалната диференциация, репрезентирането на ранга чрез формата е характерно не само за домовете, а за цялото придворно оформяне на живота. Тънкият усет на тези хора за връзките между социалния ранг и разработеното оформяне на всичко видимо (Sichtbaren) в обсега им на действие – включвайки собствените им движения, – е едновременно продукт и израз на тяхното социално положение.” (HG 98) При тази социология на формите на репрезентация трябва същевременно да отчитаме ефекта на рецептивна инверсия, при който определени форми за изразяване на социален ранг започват да се възприемат като чисто естетически образувания. „Културни образувания, които ние в повечето случаи възприемаме чисто естетически – като варианти на определен стил – биват възприемани от самите съвременници същевременно и като във висша степен диференциран израз на социални качества.” (HG 92) И по отношение на социологическия анализ на жанровите форми на операта е валидно изискването за двупосочно превключване между перспективата на придворното общество, в която естетическите ефекти на церемониалната зрелищност имат същевременно определен съсловен индекс, от една страна, и нашата *те*-перспектива, в която естетическите стойности придобиват една първоначално неналична иманентна автономност, от друга.

За придворния човек принудата за репрезентация има социалноикономическата неизбежност на смислопораждащ *етос* – престижното потребление, демонстриращо статут, – който имплицира възможността за финансово разоряване, кореняща се не в личностни характеристики, а в обществено споделяна система от ценности. В този смисъл естетическите ефекти са обвързани в рамките на придворното общество с постоянния и нарастващ с монетаризацията на икономическия живот натиск за репрезентация на статут. „Разбираме по-добре езика на формите, когато същевременно разбираме типа на принудата за репрезентация и на естетическата чувствителност, който е характерен за това общество във връзка с конкуренцията за статут.” (HG 118) В буржоазното общество натискът за репрезентация се *приватизира*, което го прави в значителна

степен по-малко социално неизбежен. Буржоазното приватизиране и отслабване на принудата за репрезентация рефлектира обаче и върху естетическите стойности, пораждани от тази принуда. „Намаляването на обществения натиск за репрезентация дори между най-могъщите и богати елитни групи на развитите индустриални общества се е превърнало в решаващ фактор за развитието на оформянето на домовете, дрехите и най-общо за развитието на художествения вкус.” (HG 111) Социалната репрезентация и естетическата сфера са скачени съдове: намаляването на натиска от едната страна довежда до спадане на нивото от другата. Наследените от придворното общество естетически форми претърпяват в буржоазното общество една „призрачна трансформация” (срв. HG 173), при която се появява социокултурното явление на т. нар. *кич*. „С други думи, при подобно преобразуване на формата на наследеното от придворното общество това наследство образува в много случаи онова своеобразно оформяне на живота, което обикновено бива характеризирано чрез понятието „кич” – неоправдано изключително в пренебрежителен смисъл.” (HG 173, бел. 45) В този смисъл при рецепцията на операта – или при бързото изчерпване на тиража на луксозното издание на българския превод (2004) на *Одисей* на Дж. Джойс – трябва да се отчитат ефектите на едновременния и скачен с тях *мутробарок* в качеството му на продукт на специфичен натиск за репрезентация.

Най-важният елемент на характерното за придворното общество всестранно превеждане на социалния статут във външни, задължително видими форми, който оказва решаващо въздействие върху жанровата форма на операта, представлява техниката на *церемониала*. Едва ли е случайно, че церемониалността като отличителна черта на упражняването на властта и структурирането на политическата публичност в абсолютистките държави достига парадигматичната си кулминационна форма в католическите страни: Италия (Ватикана), Испания, Португалия, Франция, Австрия. *В стремежа си да направи властта абсолютно видима церемониалът е дълбоко католичен*. „Народът трябва да вижда, за да вярва.” (HG 179) Генеалогическата връзка между папския двор и светските владетелски дворове на късното Средновековие, която имаме вече повод да

изтъкнем във връзка със социализацията на Моцарт, включва като важен елемент *секуларизацията на католическата ритуална система в придворния церемониал на светските владетели*. В този смисъл *логиката и технологията на церемониала е генеалогически свързана с католицизма и разработените от него форми на видима власт*. При последователната секуларизация на политическата сфера през XVII в. – като следствие на религиозните войни – церемониалът се фиксира върху фигурата – *тялото* – на владетеля. Луи XIV довежда този секуларизационен процес на фиксация на церемониала изключително върху тялото на владетеля до последните му логически и властови следствия. „Кралят използва най-приватните си дейности, за да изгражда разлики в ранга и да раздава отличия, знаци за милост или съответно и знаци за недоволство.” (HG 129) Йерархията на ранговете в придворното общество е непосредствено закрепена за тялото на краля и неговите всекидневни – включително физиологически – дейности. „Всеки акт в хода на церемонията е имал прецизно степенувана престижна стойност (Prestigewert), която се е предавала на участващите в него, и престижната стойност на съответния акт – обличането на ризата, първото, второто или третото по ред [сутрешно] влизане в спалнята на краля и т.н. – в известна степен ставала самостоятелна.” (HG 130) Всеки акт от церемонията, фиксирана върху тялото на краля, има тенденцията да се превърне във *фетиш* за извършващия го, доколкото непосредствено му придава определено престижно място в йерархията.

Елиас говори за „фетиш на престижа” (Prestigefetisch) (срв. HG 130), който в придворното общество функционира със същата безотказна сила, с каквато функционира „стоковият фетишизъм” (К. Маркс) в пазарното общество. Потребителната стойност на съответния акт на церемонията – полезната дейност на [оказването на помощ при] сутрешното обличане на ризата – се превръща в гол носител на разменната стойност на акта в ранглистата на придворните „престижни стойности”, които добиват автономност спрямо непосредствената полезност на съответния акт. По този начин *церемонията има тенденцията призрачно да се откъсне от непосредствената полезност на акта, върху който стъпва*. „Церемонията се разгръща от само себе си по също толкова призрачен начин,



колкото една откъсната от снабдителната си цел икономика.” (HG 131) Не по-малко призрачна е била способността на церемониала да се запази на практика непокътнат от времето на Луи XIV чак до навечерието на Френската буржоазна революция. В интересуващия ни тук период от средата на XVII до края на XVIII в. церемониалността е константен признак на абсолютистката държава. Елиас цитира спомен на камериерката на Мария-Антоанета<sup>80</sup> Мме. Campan, от който проличава по впечатляващ начин призрачната автономност на церемониала по времето на Моцарт. „Lever-ът [сутрешното ставане] на кралицата се е извършвало по аналогичен на lever-а на краля начин. Прислужващата придворна дама е имала правото да подаде на кралицата ризата при обличането. [...] В случай обаче, че по това време случайно се появила принцеса от кралското семейство, правото да помогне при обличането на ризата се полагало на нея. Та значи веднъж кралицата била току-що съблечена от дамите си и камердинерката ѝ държала ризата, която тъкмо щяла да подаде на придворната дама, когато в спалнята влязла Орлеанската херцогиня. Придворната дама подала ризата обратно на камердинерката, която тъкмо искала да я предаде на херцогинята, когато се появила графинята на Прованс, която била с по-висок ранг. Сега ризата се разходила обратно до камердинерката и едва от ръцете на графинята на Прованс кралицата най-сетне я получила. Тя е трябвало през цялото това време да стои гола, както майка я е родила, и да наблюдава, как дамите си правят най-любезни комплименти посредством нейната риза.” (HG 131-132) Продължителната голота на Мария-Антоанета и кафкианското подаване на нейната собствена риза *над* и *през* главата ѝ разкрива оголването на похвата на церемонията, която напълно се откъсва от практическата си полезност и работи на празен ход. Това изпразване на церемонията от практическата ѝ функция комуницира чрез сложна система от социокултурни опосредявания с *естетическата* функция на церемониалността в

---

<sup>80</sup> Която освен че бива гилотинирана по време на Революцията, е била от австрийски произход и – ако трябва да се вярва на известния анекдот – като дете Моцарт е имал възможност да ѝ предложи да се ожени за него, когато се подхлъзнал на парафинирания под и принцесата го подържала да не падне.

операта. *Практическата дефункционализация на придворния церемониал е свързан с функционализирането му в естетическата сфера.*

При това преминаване на церемониала – в процеса на постепенното му откъсване от всякакъв практически интерес – в сферата на „незаинтересованото“ естетическо действие, преди всичко в жанра на операта, не бива обаче да забравяме първоначалната му властова функция в сферата на политическата публичност. В рамките на абсолютистката държава и в концентриран вид в придворното пространство „апаратурата на церемониала“ (срв. HG 135) функционира по начало като „изключително гъвкав инструмент на господство“ (срв. HG 137), чрез който кралят приковава към себе си и непрестанно контролира придворната аристокрация. Особен интерес в контекста на настоящото изследване заслужава функцията на надзор и контрол, осъществявана посредством церемониала. Както другите определящи властови функции в абсолютистката държава, функцията на надзор и контрол се седиментира още в архитектурната организация на жилищното пространство на кралския дворец. Тази функция също е прикрепена максимално плътно към тялото на суверена. „Средната стая на първия етаж [във Версайския дворец], от чиито прозорци по права линия са можели да се обгърнат с поглед цялата рампа за каляските, мраморният двор, Cour Royale и също така в дълбочина отдалечения Avant Cour, е била предназначена за кралската спалня.“ (HG 125) В спалнята на Луи XIV във Версайския дворец се пресичат основните силови линии на абсолютистката технология на властта: съвпадането във фигурата (и тялото) на краля на приватно и публично; архитектурната репрезентация на ранга в организацията на жилищното пространство; преплитането на зрелищността и надзора в техниките на церемониалността. В не по-малка степен от първия военен парад на Луи XIV, описан от Фуко по медала, отсечен в чест на събитието, спалнята му – и локализираната в нея церемониалност – сплита „спектакълната“ власт и надзорно-дисциплинарната. „Наблюдението и надзорът над хората означават за него [Луи XIV] незаменим инструмент за защита на господството.“ (HG 196) Надзорно-дисциплинарната власт на краля се

осъществява посредством „спектакълните” механизми на церемониала.

„Придворната апаратура на етикета и церемониала обаче не само до голяма степен подчинявала стъпките на всеки един на контрола на едноличния владетел; тя същевременно правела многото стотици хора обозрими, тя действала до известна степен като сигнална апаратура, посредством която всяко своенравие, всяко избухване, всяка грешка на отделния човек – доколкото са дразнели и наранявали в по-голяма или по-малка степен претенциите за престиж на другите – ставали публично видими и достигали по този начин посредством цяла редица междинни звена до знанието на краля.” (HG 200) Неотделимостта на спектакълност и дисциплиниращ надзор, въплътена както в конкретната архитектурна положеност на спалнята на Луи XIV, така и в цялостната структура на придворния церемониал, ще намери завършен естетически израз в самия край на абсолютизма в първата буржоазна опера – *Вълшебната флейта* (1791) на Моцарт. Преди това жанрът на операта ще абсорбира в продължение на близо два века – двата века на абсолютизма – церемониалността на политическата публичност на абсолютистката държава, която достига оперната сцена посредством една сложна инверсия на видимостта в надзиравания и надзираващ (се) буржоазен интериор, проектиращ принудителната си приватност върху екрана на естетическата – политически „незаинтересована” – церемониалност. *Преди да се превърне обаче в естетически „незаинтересовано” действие, тази церемониалност е „католическата” сърцевина на политическата публичност на абсолютистката държава.*

Макар и метафорично, формулировката за „католическата сърцевина” на абсолютистката политическа публичност се опитва да мисли единството на религиозния (само)надзор и дисциплиниране, предизвикани от католическата Реформация през втората половина на XVI в., които разгледахме в първата част на изследването, и жанровото седиментиране на абсолютисткото „общество на спектакъла” – на първо място на церемониала, но и на зрелищността като цяло – в операта. Разглеждането на придворното общество на класическия абсолютизъм ни помага да видим по-ясно светско-държавните еквиваленти на генезиса на конституираната от (само)надзора и (само)дисциплинирането модерна субектност.

Испанската монахиня от средата на XVI-ти и австрийският композитор от втората половина на XVIII в. решават аналогични задачи по справянето с един *интериор*, конституиран от религиозния надзор и дисциплиниране, в единия случай, и от естетическата инверсия на видимостта между приватния интериор и церемониалната политическа публичност в края на периода на абсолютизма, в другия. Както за мистическия опит на св. Тереса де Авила, така и за оперната музика на В. А. Моцарт католицизмът – било в интензивно религиозната му форма след Трентския събор, или в секуларизираната на абсолютисткото „общество на спектакъла”<sup>81</sup> – задава общата рамка на техните проекти. Тази труистична констатация има скромната задача предпазливо да релативира изключителното фокусиране на концептуализациите на модерността върху определящата роля на „етиката на Протестантизма” (М. Вебер) при налагането на модерния свят. Анализите на М. Фуко, Е. Ауербах и Н. Елиас – за да споменем само важните за настоящото изследване имена – демонстрират най-малкото едностранчивостта на изключителното обвързване на модерността с протестантизма. В книгата си за испанския пикаресков роман се опитам да покажа важната роля, която в зората на модерността изиграва институцията на св. Инквизиция за конституирането на модерната субектност. Тук продължавам разгръщането на този изследователски проект, разглеждайки католическата Реформация и абсолютисткото – в основата си католическо – „общество на спектакъла” като определящи етапи на формирането на дефинитивната втвърдена субектност на модерността. В този смисъл за мен е важно да изтъкна връзката между факторите на католическата Реформация и абсолютисткото „общество на спектакъла” в качеството им на специфични форми на надзор и дисциплиниране, образуващи устойчивата отливка на модерната субектност.

<sup>81</sup> Искам изрично да отбележа, че смятам за абсолютно непродуктивен – без да е вдъхновено контра-продуктивен – опита за непосредствено църковно-конфесионално обвързване на музиката на Моцарт с католицизма, предложен в представително фрустриращ вид от Диц-Рюдигер Мозер, срв. Moser, D.-R. „Wie katholisch war Mozart? – Einige Bemerkungen zur Widerspiegelung des Konfessionellen in Mozarts späten Werken“. В: Zeman, H. (Hg.) *Wege zu Mozart. Bd. 2. W. A. Mozart in Wien und Prag: Die großen Opern*, Wien: hpt, 1993, 79-90. Както ще видим по-нататък, едни от най-проникновените и очарователни думи за музиката на Моцарт са изказани от големия протестантски теолог Карл Барт.

Нека обаче да се върнем към ролята на абсолютисткото „общество на спектакъла” при надзора и дисциплинирането, формиращи отливката на субектността. В рамките на придворното общество откриваме техники за (само)надзор и дисциплиниране, които представляват светски аналог – и действат по-нататък в посоката – на католическата Реформация. „Тук става дума следователно не за едно наблюдение на вътрешния свят („Inneren“), за потапянето в самия себе си като изолирано същество с цел изследване и дисциплиниране на най-тайните си пориви заради Бога, какъвто е случаят в едно в източника си религиозно мотивирано самонаблюдение, а се касае за едно наблюдение на самия себе си с цел дисциплиниране в рамките на обществено-светското общуване.” (HG 159-160)

Придворният човек трябва непрестанно да наблюдава другите и себе си в конкурентната борба за престиж, която е не по-малко безмилостна от капиталистическата. Подобен тип наблюдение идентифицира егоизма като движеща сила на човешкото поведение и се опитва да обясни чрез него динамиката на междучовешката комуникация. „Представата за егоизма като движеща сила на човешките действия се формира не едва в професионалнобуржоазното капиталистическо конкурентно пространство, а първоначално в придворното конкурентно пространство и тъкмо от него произлизат първите неприкрити описания на човешките афекти в модерността.” (HG 160) За жанра на операта е от определящо значение, че комуникативната динамика в придворното общество е протичала преди всичко под формата на едно свръхконтролирано самопредставяне в ситуация на непосредствено речево и психомоторно взаимодействие. За придворния човек светският разговор – *conversation* – е същинската му „работа”, същинската „професия” на този – от наша гледна точка – човек без професия. Естетическите форми, отговарящи на тази специфична практическа дейност на правещата неща с думи *conversation*, следват нейния модел: типичните за придворното общество мемуари, например, представляват „осуетени разговори, конвексации, за които поради една или друга причина е липсвал партньорът” (срв. HG 161); операта представя, на свой ред, как хора правят неща с пеене, сякаш не е вече достатъчно магическо да правиш неща с думи! „В съгласие с до голяма степен

блокирания характер на придворното общество по отношение на всяко действие (Aktion), което не се извършва и с думи, като конверсация, откриваме и тук, в класическата френска драма – за разлика от английската – да се представят всъщност не действия (Aktionen), а конверсации и декламации върху действия, които най-често не стават пред очите на зрителя.” (HG 170-171) Ако класицистичната трагедия отговаря на едно общество с блокирана възможност за действие отвъд правенето на неща с думи, наследилият я жанр на операта<sup>82</sup> довежда тази социологическа еквивалентност между сферата на светската комуникация и естетическите форми до възможно най-пълното им покритие: правенето на неща с естетическа церемониалност – и пеене. В тази връзка е важно да отбележим, че придворният блокаж на невербализираното действие не е нещо еднозначно негативно, а резултира от задълбочаването на самонаблюдението и самоконтрола, конституиращ т. нар. „придворна рационалност” (срв. HG 171) като действена форма в модерния процес на рационализация.

Вече имах повод да посоча, че социологията на придворното общество на Н. Елиас се вписва в реконструираната тук парадигма на изследвания, проблематизиращи цезурата на Просвещението. Този аспект на неговото изследване на абсолютизма може да се положи в една парадигматична редица с разгледаните по-рано анализи на Р. Козелек и М. Фуко. Същевременно си давам сметка, че в случая със социологическия модел на Елиас най-лесно би могло да възникне съмнението за едно директно обусловено от предмета на разглеждане методологическо ограничаване на перспективата и съответно стесняване на приложимостта на резултатите, извлечени чрез тези редукции. В прав текст: изследването на социалноисторическата формация на придворното общество по необходимост предполага познавателен акцент върху континуитета и отговарящото на този акцент епистемологическо игнориране на външното спрямо абсолютисткото придворно общество социално движение на Просвещението. Мисля обаче, че подобно непосредствено обвързване на изходните

<sup>82</sup> Тук имам предвид преди всичко поджанра на т. нар. *opera seria* („сериозна опера”); по-нататък ще се спрем специално на жанровите разновидности на операта. За всички тях обаче важи принципът на придворната церемониалност.

методологически допускания със съдържанието и обема на предмета на изследване редуцира сложността на концептуализациите на Елиас и захранващата ги мотивационна инфраструктура. Следвайки тази читателска интуиция, ще разгледам отделно методологическата аргументация на *Придворното общество*, непосредствено касаеща проблематиката на континуитета в рамките на абсолютизма. В началото искам да припомня, че Елиас избягва употребата на термина „Просвещение“, определяйки го при единственото му споменаване (в кавички) като „малко неясна дума“.

Социалноисторическото основание на тази терминологическа практика можем да открием в една бележка под линия, идентифицираща „политически активните“ социални групи през епохата на абсолютизма. „Във Франция на ancien régime – най-малкото до 1750 г. и в значителна степен чак до Революцията – „политически активни“ са били консервиращите статуквото групи на елитата, преди всичко най-горните слоеве на пирамидата на съсловието на буржоазията и най-горните слоеве на пирамидата на аристокрацията и духовенството. Дали и до каква степен реформаторски групи като тези на водещите енциклопедисти са оказвали влияние върху воденето на държавните дела, остава предмет на бъдещи изследвания.“ (HG 267, бел. 33) Първото, което трябва да отбележим в този пределно ясен текст под линия най-вече с оглед на марксистките, но и на по-общо и по-ниско вулгарносоциологическите симплификации, е, че върхът на „третото съсловие“, съставен основно от т. нар. „длъжностна аристокрация“ (*robe*), ангажирана пряко с държавните дела на най-високо равнище, еднозначно спада към „консервиращата статуквото“ социална група. Тази част от *буржоазията* определено се явява социален гарант на *континуитетния модел на абсолютизма*. В качеството си на изцяло зависима от краля бюрокрация буржоазната *robe* дори е по-лоялна на абсолютистката власт от някои опозиционно настроени групи на аристокрацията. Кралят съзнателно използва тази част от буржоазията като балансър на тъй и неугасващите окончателно квазифеодални тежнения на висшата аристокрация. „Кралете изтласкват аристокрацията с помощта на едно буржоазно кралско чиновничество от почти всички позиции във висшата съдебна и

изпълнителна власт. По този начин възниква мощният слой на робата [...].

Постоянна и непрестанно възпроизвеждаща се в този процес е била тенденцията на кралете да заемат всички властови позиции на своето господство с лица без влиятелни родове зад себе си и без връзки, които са били зависими единствено от тях.” (HG 271) Това социалноисторическо наблюдение представлява недвусмислено възражение по посока на най-вече марксистката – но и просто вулгаризираната, без да е необходимо обезателно да е марксистка – концепция за водещия през XVIII век конфликт между краля и аристокрацията, от едната страна, и буржоазията, от другата. „Представата, че отношенията между слоевете и групите на едно социално поле са като цяло еднозначни, че между тях напълно семпло преобладава противостоеенето и по този начин историята представлява история на класовите борби се оказва при по-близко разглеждане не толкова неправилна, колкото обаче със сигурност едностранчива.” (HG 269)

Внимателната формулировка на това възражение спрямо приложимостта на аксиомата за класовата борба по отношение на протичащите през XVIII в. процеси намира по-нататъшно ведро и проникателно разгръщане в една семпла бележка под линия, касаеща историята на понятието *bourgeois*. „Както се вижда, понятието „Bourgeois” получава презрителния си привкус не в борбата между буржоазията и пролетариата, а в борбата между буржоазията и аристокрацията. То постепенно отива от придворното общество при теоретиците на пролетариата.” (HG 304, бел. 66) За съжаление теоретиците на пролетариата не се възползват от аристократическата генеалогия на бойно-пролетарското си понятие „буржоазия”, за да представят една по-диференцирана картина на XVIII век, в която все по-окончателно изтикващата от властовите позиции аристокрация изпълва думата „буржоазия” с ресентимента на фактическото си поражение – не обаче от „революционната” буржоазия, а от стабилизиращата абсолютистското статукво буржоазна администрация на краля. „Ancien régime е бил пълен с подобни амбивалентни отношения.” (HG 269) Векът на Просвещението не е поле на класов сблъсък между краля и аристокрацията, от едната страна, и „революционната” буржоазия, от другата, а на сложно *амбивалентно* отношение на всички играчи



един спрямо друг. „Позицията на аристокрацията спрямо краля, позицията на политически активната буржоазия и на *noblesse de robe* [„длъжностната аристокрация”] спрямо краля са били също толкова амбивалентни, колкото отношенията между аристокрацията и буржоазията.” (Пак там) Кардиналният и много сложен въпрос на политическата история на XVIII в. е не как буржоазията успява да победи краля и аристокрацията в конвенционалната окопна война на „класовата борба”, а как неразрешимо *амбивалентното* отношение на буржоазията към останалите играчи – включително и към определена група вътре в самото „трето съсловие”! – постепенно прераства в еднозначно враждебно противостояне – и отново включително *и* спрямо *некои* събрата с буржоазен произход. Ако аксиомата на класовата борба работи по-скоро с аналогията на компактно противостоящите си враждебни армии, ставащото през XVIII в. напомня повече необозримите в компактни пространствени нагледи стратегии на тероризма.

Възраженията спрямо прочита на XVIII век от позицията на аксиомата за „класовата борба” между буржоазията и оглавената от краля аристокрация се движат на такова ниво на концептуална сложност, което позволява включването на самата теза за *континуитета* на абсолютизма сред определящите фактори на *революционното* премахване на абсолютистката държава. Именно неразрешимата амбивалентност на отношенията между политическите играчи, намиращи се в рамките на абсолютистката система в ситуация на внимателно поддържано патово равновесие на силите, прави невъзможно вътрешното реформиране на ситемата. Континуитетът на абсолютистката система се крепи на конструираня и инструментално поддържан от кралската институция балансен паритет между аристокрацията и буржоазията. На свой ред, както аристокрацията, така и буржоазията имат нужда от балансъора на абсолютизма, за да се държат взаимно в шах. „Това замръзване на привилегированите елити на *ancien régime* в един „клинч”, едно равновесие на напрежението, което въпреки всички очевадни неуредици никой не е бил в състояние да разреши по мирен път, със сигурност е било едно от основанията, поради които най-накрая едно революционно движение насилствено изхвърля зад борда законовата и институционална рамкова

конструкция на старата властова структура” (HG 312). В тази логика *континуитетът* на абсолютистката система се явява като едно от основанията на *Революцията*, но това основание не функционира в простата логика на еднозначното противостоеенето между буржоазията и аристокрацията. „Представата за „буржоазията” като революционен, възходящ слой и за аристокрацията като победения в Революцията слой, малко симплифицира фактическото положение. Към привилегировани групи, които Революцията изхвърля от властта, са спадали също привилегировани буржоазни – или произхождащи от буржоазията – слоеве.” (Пак там) Отново внимателната формулировка, че еднозначните разпределения на концепцията за класовата борба „малко” опростяват картината на процесите през XVIII в. стъпва върху социологически очевидната констатация за „смесване на социален ранг със социална власт” (срв. HG 395). В абсолютистката държава аристокрацията запазва престижния ранг на привилегировано съсловие, но постепенно почти напълно губи реалната си социалнополитическа власт. В този смисъл определянето ѝ като „господстващо” съсловие е най-малкото проблематично. Абсолютистката държава реално се управлява от краля с помощта на *буржоазната* администрация, съставена от представители на т. нар. „длъжностна аристокрация”, произхождаща от „третото съсловие”. Привидният непосредствен сблъсък между буржоазията и оглавената от краля аристокрация всъщност е идеологическа конструкция на „революционерите”, също толкова непосредствено възприета от аксиомата за класовата борба. Цезурата на Революцията спада към „обясненията на революционерите”, от което аксиомата за класовата борба просто се оставя да бъде водена. „Революцията слага край не само на един определен слой на *ancien régime*; тя унищожава не само една част от наследствената аристокрация, тя унищожава може би далеч по-радикално и окончателно привилегированите слоеве на буржоазията и произхождащата първоначално от буржоазията длъжностна аристокрация” (HG 399). В този сложен и диференциран анализ генезисът на Революцията намира своето комплексно обяснение в рамките на *континуитета* на абсолютистката държава, привилегировано споделян от част от елита на буржоазията.

Социологическото изясняване на съотношението между континуитет и революция през XVIII в. предлага една по-диференцирана картина на процеса на преход от абсолютистката държава към буржоазния свят, в който живеем в момента. Определено не е без значение внимателното диференциране на действащите в процеса на прехода социални групи, освободени от идеологически еднозначните противопоставяния. Взаимодействията между действащите лица са били в основата си амбивалентни и оплетени в една сложна генеалогическа взаимозависимост. Ретроспективните конструкции на „революционерите“, които се използват за представянето на ясни фронтове в настоящето, вършат ограничена работа. Всички действащи лица са се намирали в привилегировано равновесие, осигуряващо едновременно континуитета на абсолютистката система и невъзможността за вътрешното ѝ реформиране. Не на последно място социалните персонажи са били обединени и взаимно блокирани от споделяната от всички дълбинноструктурна *дефункционализация*. Вече имахме възможност да видим определящата роля на съсловната дефункционализация при формирането на естетическата категория на „публиката“ през XVII век. Социологията на литературния класицизъм на Е. Ауербах получава потвърждение в рамките на социологията на придворното общество на Н. Елиас, при което проблематиката на дефункционализацията се оказва в полето на общо сечение на двата модела. Както при Ауербах, така и при Елиас най-очевидна, разбира се, е дефункционализацията на аристокрацията.

Въпреки стилистично опосреденото усещане за висока социологическа неутрализация на възможната идентификация с описвания свят и повествователната изравненост на дългото повествование *Придворното общество* в не мо-малка степен от *Френската публика на XVII век* достига при анализа на дефункционализацията високооктанов интензитет. „Никой не може да остане глух за трагиката на тази дефункционализация: че хора, чието съществуване, чието самосъзнание са свързани с определено традиционно държане, което е водело до успех, до достатъчно самоутвърждаване техните бащи, а може би и самите тях в младостта им, сега в един поради неразбираеми причини променен свят са осъдени

при същото държане на поражение и гибел.” (HG 292) Най-видимата проява – особено от гледната точка на буржоазния етос – на този процес на дефункционализация на аристокрацията е съсловната неспособност – и социална невъзможност – да се откаже от престижното потребление в условия на спадащи доходи от поземлените ренти и непрекъснато поскъпване на живота в рамките на една обща монетаризация на обществените интеракции. „Наблюденията върху етоса на статусното потребление на придворната аристокрация [...] навеждат доста непосредствено на мисълта за възможността на подобна загуба на пригодност (Enttauglichkeit), едно дефункционализиране (Entfunktionalisierung) на обществени норми, стойности, критерии или, по-точно казано, за възможността на дефункционализирането на структурно носещата обществена формация като цяло.” (HG 426) Основните фактори на дефункционализацията на аристокрацията са добре познати: монетаризация, комерциализация, урбанизация. Доста по-интересна е мисълта за неспособността на аристокрацията *да си представи* възможността за компромис и отстъпка. „Да си представи това би означавало да си представи пълното дефункционализиране и обезценяване на настоящето си съществуване.” (HG 403) Смъртоносната за аристокрацията комбинация е дефинирана в *Придворното общество* изключително прецизно: 1) „неспособността да погледнеш в лицето собствената си дефункционализация” и 2) „относително нееластичният характер на източниците им на приходи” (срв. HG 404). Процесът на дефункционализация помага да завършим картината на прехода от абсолютистката държава към сегашния буржоазен свят. Дефункционализацията на аристокрацията в рамките на самата абсолютистка система изключва възможността за обясняване на прехода в схемата на сблъсък на аристокрацията и буржоазията. От гледна точка на реалната ѝ социалнополитическа функция аристокрацията е сведена *още от абсолютистката държава* до функционално празен гещалт, който превръща аксиомата за класовата борба в борба с призрак. Описаното от Ауербах бягство на буржоазията от собственото си съсловие я превръща, на свой ред, в революционен призрак. „Но могъщи елити често не могат да се освободят от самопринудата на

изпразнените си идеали без външна принуда.” (HG 430) Горко на „прехода”, който е лишен от освобождаващата сила на външната принуда.

### III

Ако анализът на „патогенезата” на буржоазния свят на Козелек-Шмит разкри дъното на буржоазния интериор, където се ражда и може иманентно да се отгласне музиката, моделите на „обществото на спектакъла” (Фуко) и на „придворното общество” (Елиас) помогнаха да опишем социалноисторическия и екзистенциален опит, който чрез поредица от нееднозначни концептуални опосредствания мотивира теоретическия интерес към абсолютистката държава и нейния естетически еквивалент в жанра на операта. Първото определящо аргументационно съчленяване на буржоазния интериор и музиката стана между модела на „патогенезата” на буржоазното приватно пространство, от една страна, и концепцията за процеса на рационализация на музикалния материал, намерил технологически израз в пианото като инструмента на буржоазното „вътрешно пространство”, от друга. Това съчленяване разчиташе и целеше да извлече евристичен потенциал от описанието на крайните точки на констелацията „интериор-музика”, засичайки дисциплинарните полета на генеалогията на Просвещението и социологията на музиката. Изчистената екстремност на подложеното на констелативно съчленяване предполагаше ниска степен на непосредствена социалноисторическа и екзистенциална наситеност. Описанията на „обществото на спектакъла” и „придворното общество” насноваха върху имажинерните линии, съединяващи екстремните концептуални точки, по-плътните от гледна точка на непосредствения опит фигури на мисловното съзвездие „интериор-музика”. Тези две картини се отнасят една към друга като звездното небе над главите ни и картата на звездното небе с фигурите на съзвездията в разгърнатата книга на небесен атлас.

Второто основно съчленяване на буржоазния интериор и музиката, стъпващо върху фигурите от описанията на „обществото на спектакъла” и „придворното общество”, възхожда към теоретичната констелация между два

текста: *Диалектика на Просвещението* и *Философия на новата музика* на Теодор В. Адорно. Тук няма да се занимавам с нито един от двата. Използвам заглавията им като концептуални абривиатури, съполагащи „критическата теория” на обществото (по-добре известна като Франкфуртска школа) и философията на музиката. Адорно определя *Философия на новата музика* като разгърнат „екскурс” към *Диалектика на Просвещението*, което полага рефлексията на музиката на едно и също теоретично равнище с анализите на динамиката на Просвещението у маркиз дьо Сад и Кант, в културната индустрия и в антисемитизма. Мисленето на музиката има в тази теоретична парадигма съизмерима социалнополитическа релевантност с анализите на садизма, Холивуд и антисемитизма. Съзнателно пропуснах в това изброяване на „екскурсите”, разгръщащи общото понятие за Просвещение, първия: *Одисей или мит и Просвещение*, чиято централна фигура са *сирените* като абсолютното олицетворение на музиката в нейната прикованост към проблематиката на господството. Раждането на музиката от самоприковаването на мечтата на прародителя на модерната субектност, от една страна, и якото колективно гребане с плътно запушени уши на хората в трюма, от друга, алегоризира генеалогията на сферата на естетическото в нейната прикованост към господството и подчинението. В музиката най-ясно и екстремно може да се види господството на модерния субект над природата, над другите хора и над самия себе си. За да чуе песента на сирените, Одисей трябва да се постави извън и над природата, да накара другите да гребат с все сили с запушени уши и да се самоприкове. Съизмеримата единствено с еротичното изживяване освобождаваща сила на музиката се основава на технологическото подчиняване на природните стихии, другите хора и самия себе си, олицетворено в „разделението на труда” на кораба. Чудовищната сила на песента на сирените – тези птици с женски глави – бива овладяна в културната технология на музиката посредством многостепенната и диференцирана технология на подчинението. Сферата на естетическото е продукт на социално диференцирани технологии на подчинението, опосредяващи и съхраняващи чудовищната сила на песента на птиците с женски глави, чийто крясък искаме да чуем на епифаниите на концертите или завъртайки „волюм”-а на

*Мах*. Във философията на Адорно това е пределно непосредственият – като крясък на птиците с женски глави – и безкрайно далечен – като Природата, свободата и нашето себе си – предмет на социологията на музиката.

Достигнатото тук ниво на концептуализация се намира в сферата на пресичане между мигновено озарение на дочутия със страх и трепет крясък, идващ от абсолютната нощ на забравеното, и отчетливия спомен за идентичен момент на писане в глухотата на августовския следобед. „По безоблачното небе не прелиташе нито една птица, тежка глухота лягаше над околността. Напразно се вслушваше да чуе познатото подсвирване, уговорения знак, че той е наблизо. Околността мълчеше, в глухата знойност на следобеда се чуваше само бръмченето на насекомите.” Това са изречения от *Крадецът на праскови* на Емилиян Станев, които в идентичен момент на писане<sup>83</sup> се свързаха далече в миналото с един явно доста преждевременен, утринно екстатичен – „слънчево-блестящи пера горяха като огън в бистрата светлина на утрото” – прочит на *Философия на новата музика*. Мигновено озарение на забравеното – крясъкът на Дона<sup>84</sup> Анна в мига на идването на себе си след припадането пред трупа на баща си<sup>85</sup> – и отчетливият спомен за повтарящ се момент – *Крадецът на праскови* или *Философия на новата музика* – задават точката, в която ще бъде прицелен по-нататък прочитът на текстове на Адорно, касаещи проблематиката на социологията на музиката и по-конкретно жанра на операта като кристализационна сфера и парадигматичен предмет на социологическата рефлексия на музиката.

За разлика от екстатичното начало с *Философия на новата музика*, десет години по-късно искам да започна по-трезво, с един експлицитно дидактичен като

<sup>83</sup> Срв. Сабоурин, Вл. “Крадецът на праскови или Философия на новата музика”. В: в. *Литературен вестник*, бр. 24, 1997, с. 9-10.

<sup>84</sup> Следвам италианското произношение, испанското е *доня*.

<sup>85</sup> *Fuggi, crudele, fuggi!* (Махни се, жесток човек, махни се!) В мига на идването на себе си Дона Анна взима годеника си Дон Отавио за непознатия – Дон Жуан – който преди малко се е опитал да я изнасили. Непосредствено преди това, при влизането на Дон Жуан в стаята ѝ, Дона Анна в първия момент го взима за Дон Отавио. Трябва да чуваме крясък ѝ на фона на това двойно припознаване, зад което дебне несъзнавано желание, което след убийството на баща ѝ се превръща в чувство за вина – тя е желала мъжа, който убива баща ѝ – и омраза. – Mozart, W. A. / Da Ponte, L. *Don Giovanni* [CD], Josef Krips, Wiener Staatsoperchor, Wiener Philharmoniker. Recording location: Redoutensaal, Vienna, June 1955. London: Decca, 2000. Цитатът от либретото се намира на с. 32; за припознаването на Дона Анна вж. също с. 54.

генезис и функция текст: *Увод в социология на музиката* (1962). Обикновено започваме оттам, където години по-късно, ако е рекъл господ, ще свършим. Не е добра идея да възпираш студент, който в първи курс посяга към *Критика на способността за съждение*. Може би скромната работа на преподавателя се състои в посочването на текстовете, до които един ден може да се стигне. В известен смисъл (ограничен от илюзиите на саморефлексията) това е валидно и за „преподавателското” отношение към самия себе си: фиксирането на текстовете, до чийто прочит искаш – отново ако е рекъл господ – един ден да стигнеш. По-конкретно това е валидно – и конкретността на тази валидност иде да предпази от миражите на саморефлексията – при продължителното писане, което предполага методическо (за да не кажем аскетическо) суспендиране на желанието да се стигне до края на повествованието. Както при фикционалните, така и при нефикционалните и по-конкретно теоретичните, научно „съзерцаващи” текстове може оперативно да се постулира категорията на в един или друг план рецептивно *невъзможните* текстове. Не влагам нищо ирационално в тази невъзможност. По-скоро се опитвам в „идеален” план да формулирам конкретния опит на рецептивна съпротива, която надхвърля възможността за възприятие. Това „надхвърляне” е, разбира се, ситуационно обвързано и ограничено, т.е. абстрахирането му от конкретната *ситуация на невъзможност* е „идеална” методическа операция. Извличането на „невъзможния” текст от конкретната ситуация на пределна възприемателска съпротива е чисто оперативна идеализация, която очертава хоризонта, към който се движим. Конкретната ситуация на изследването върху „свещенотрезвото” полага като *свой* „невъзможен” текст *Мъжът без свойства* (1930-1942) на Роберт Музил, чийто хоризонт на рецептивна съпротива задава гравитационната точка на „епически” ретардираното движение на изложението. „Епическата” ретардация на изложението е наративният еквивалент на акта на концептуално полагане на съответния „невъзможен” текст.

Но в случая доста изпреварваме самото изложение, вписвайки генеалогията на ранния прочит на *Философия на новата музика* – като тогавашен ситуационно обусловен „невъзможен” текст – в оперативната логика на моментното връщане



към социологията на музиката на Адорно в плана на „трезвите“, дидактично ориентирани социологически рефлексии на музиката. Нека да подхванем прекъснатото от беглия поглед към хоризонта изложение, забивайки отново поглед в *Увод в социология на музиката*. Подзаглавието определя този текст като *Дванадесет теоретични лекции*<sup>86</sup> и наистина става дума за лекции, четени във Франкфуртския университет през зимния семестър на 1961/62 г. Ако фиксираме крайните точки на естетическото мислене на Адорно, от една страна, с *Философия на новата музика* като текст, който стриктно прокарва хомологията между критическата теория на модерността, представена в *Диалектика на Просвещението*, и анализа на авангардната класическа музика от първата половина на XX в. (Шьонберг *versus* Стравински), а, от друга, с *Естетическа теория* (1970), където „критическата теория“ без остатък се разтваря в *естетическата* теория като последен застъпник – наместник – на утопията за по-добро общество, лекциите по социология на музиката заемат една по-комуникативна, по-„екзотерична“ среда, не на последно място с по-голямата лекота (ако това изобщо е възможно при Адорно) на устното слово. Екзотеричният характер на лекциите по социология на музиката ги отделя както от безкрайната писмовна работа върху окончателната формулировка<sup>87</sup> на *Философия на новата музика*, така и от диктувания – устен, но абсолютно некомуникативен – предсмъртен поток от елиптично-ултимативни изречения без начало и край на *Естетическа теория*. В тази тежка строга рамка на естетическото мислене на Адорно *Увод в социология на музиката* предлага едно устно и относително комуникативно ориентирано слово. Имайки предвид, че окончателната формулировка на естетическото у Адорно предполага една парадоксална *комуникация чрез отказ от комуникация* – произведенията на естетическата модерност са монади, които комуникират с обществото без прозорци, – лекциите по социология на музиката експлицитно

<sup>86</sup> Adorno, Th. W. *Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen* [1962]. B: Adorno, Th. W. *Gesammelte Schriften*, 3. Aufl., Bd. 14, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990. Цитирам по-нататък в текста по второто издание от 1968 г. със сиглата MS.

<sup>87</sup> *Философия на новата музика* (1949) е първата книга на Адорно, публикувана в следвоенна Западна Германия, с която той първоначално като книжно тяло се завръща от емиграцията в САЩ. Дългият период на отлежаване и редактиране, от една страна, и тежкия залог на новото начало след катастрофата, от друга, вероятно си казват думата в сухата ѝ категорична стриктност.

полагат усилия по посока на една не-парадоксална, дидактична общителност. Книжният вариант е посветен на „сътрудниците на Франкфуртския Институт за социални изследвания” (срв. MS 170) и изрично посочва връзката между представената концепция за социология на музиката и социалната теория на Франкфуртската школа. „Книгата има за цел да въвежда не само в социология на музиката, но и в социологическата концепция на Франкфуртската школа” (MS 171). В това отношение лекциите следват проекта на *Философия на новата музика*, но го поднасят адаптирано екзотерично посредством „комуникативната дума” (срв. MS 174) на лекционното слово. По този начин лекциите въвеждат не само в социологията на музиката, но и по-общо в „социологическото мислене” на Франкфуртската школа. Доколкото в рамките на Франкфуртската школа Адорно е преди всичко естетически мислител, социологията на музиката служи за популяризация на социалната теория на школата. Това е изрично посочената граница, от която този модел на социология на музиката извлича силата и яснотата си. Това е границата, която *Естетическа теория* по-късно ще трансцендира, маркирайки както иманентните, така и социалнополитическите апории на Критическата теория, които парадоксално се оказват изключително продуктивни за теорията на естетическата модерност.

Нека обаче да изходим от *границата*, която полага Критическата теория на социологията на музиката. Отстояването на дисциплинарно конститутивната роля на тази граница зависи от определена социалнополитическа позиция, която обаче не е задължително да споделяме при изследването на обяснителния потенциал на генерираните с нейна помощ твърдения. Каквито и затруднения да имаме в личен план – които все пак сякаш са за предпочитане пред илюзорната социалнополитическа индиферентност, – силата на анализа би трябвало да говори сам за себе си. За щастие този глас сякаш набира сила с възрастта – за разлика от определено спадащата сила на директното социалнополитическо гласуване на доверие на определени политически сили. След извървяния дотук път сякаш имаме готовност да приемем, че рефлексията върху музиката предполага проява на теоретично внимание към непосредствения социалнополитически опит.

„Доколкото социологията на музиката се занимава с идеологическото съдържание и идеологическото въздействие на музиката, тя спада към едно критическо учение за обществото.” (MS 428) При необходимостта с две думи да формулирам и да заявя социалнополитическия залог на настоящото изследване, бих го определил като една *изострена потребност от тематизиране и рефлексия на патологиите на буржоазния интериор*. От това определено не следва заявяване на „критическо учение за обществото”, но също толкова определено *следва* изостреният интерес към социалния – екстериорен – корелат на констатираните патологии на приватното пространство. Същевременно този интерес не предполага и още по-малко е в състояние да конституира социален субект на т. нар. „истинно съзнание”, от чиято позиция имплицитната на музиката идеология да може да бъде критикувана като „музикално лъжливо съзнание” (срв. MS 426). Проблемът не е в някаква алергия към марксисткия характер на понятията за „истинно” респективно „лъжливо съзнание”. Проблемът е за липсващия социален субект, който да направи разграничението между тях. За мен обаче не подлежи на съмнение, че съществуват очевидно идеологически оформени концепции за музиката – най-известната е, разбира се, романтическата концепция за „абсолютната музика” (Е. Т. А. Хофман). И без постулирането на социален субект на „истинното съзнание” ми се струва очевидно, че Романтизмът работи с една изключително мощна идеология „за музиката” (срв. MS 428, курсив в оригинала). Оттласването от тази идеология е конститутивно за мисленето на музиката тук. Лъжата и опасността на романтическата идеология на музиката е екзистенциално и мисловно необходимата „сила на триенето”, която сякаш върши по-добра работа от инстанцията на „истинното съзнание”. Идеологическата „сила на триенето” предава на мисленето на музиката онази утопическа енергия, която по възможност трябва да чуваме и в чалгата, може би най-вече в нея – абсолютната афирмация на съществуването тук и сега, където се намираме. „Афирмативният момент на всяко изкуство – и особено на музиката – е наследник на древната магия; музикалният тон, с който подема началото си всяка музика, вече съдържа нещо от това – утопия, както и лъжата, че утопията е вече налична.” (MS 428) Не е необходимо да сме субекти на „истинното

съзнание”, за да оставим тази диалектика на утопия и лъжа да работи в нас, без да хипостазираме лъжата някъде там извън нас.

Музикалната социология предполага, че „всеки тон и реакцията на всеки един тон са впрегнати в икономическите и идеологически условия” (срв. MS 422), които трябва да бъдат идентифицирани в магията, която музиката упражнява. *Музиката е парадигматична естетическа форма на дълбинната икономика и идеология на модерната субектност.* „От шестнадесети век насетне се надига едно възделение по дисонанса като израз на страдащия – едновременно автономен и несвободен – субект” (MS 424). Същата обвързаност е налице и в *пазарното* освобождаване на музиката от опеката на Църквата и аристократическите меценати. „Самата автономия на голямата музика, чрез която тя най-настойчиво опонира на диктата на пазара, трудно би се формирала по друг начин, освен посредством пазара.” (Пак там) Иманентното присъствие на най-хетерономното в автономността на музиката като естетически артефакт включва както пазара, така и съответната производствена технология, т. нар. „производствени сили”. Има „афинитет” между раждането на мануфактурата през XVII в. и полифонично-контрапунктната техника на Й. С. Бах. „Разлагането на трудовите процеси от периода на мануфактурата насетне и мотивно-тематичната работа от Бах насетне – един едновременно разлагащ и синтезиращ похват – най-съкровено си съответстват” (MS 427). Откриването на мануфактурата във взаимоспомагателното училище и военното обучение при анализа на дисциплинарната власт у Фуко, от своя страна, използва музикалните метафори на контрапункта и полифонията. „Макар и с други средства взаимоспомагателното училище също е действало като апарат за интензификация на използването на времето, неговата организация позволява преобръщането на линейния и последователен характер на преподавателската дейност на учителя; то обединявало в един *контрапункт* множество операции, които се извършвали едновременно от различни групи ученици под ръководството на наставници и техни помощници по такъв начин, че всеки миг бил запълнен от многобройни, но подредени дейности” (НН 163-164, курсив мой, В. С.). И аналогичната „полифония” в армията: „Съществува една дисциплинарна

полифония на упражненията: „Войниците от втори клас ще бъдат обучавани всяка сутрин от сержантите, ефрейторите, копиеносците, войници от първи клас...

Войниците от първи клас ще бъдат упражнявани всяка неделя от командирите на отделения...; ефрейторите и копиеносците ще бъдат обучавани всеки вторник след обед от сержантите на техните роти, а последните – всяко второ, дванадесето и двадесет и второ число след обяд от старшините и офицерите”.” (НН 168, многоточие в оригинала) Общоевропейската фасцинация с дресировката на пруската армия на Фридрих II и незабелязаната от съвременниците контрапунктно-полифонична техника на Бах са явления от аналогичен разред, възхождащ към модела на мануфактурата.

Комуникативната екзотерична яснота на лекциите по социология на музиката представят в достъпна форма и парадоксалното ядро на критическата теория на естетическата модерност. „Произведенията сменят посредством репродукцията си, която ги посвещава на пазара, своята функция; по принцип цялата горна музикална сфера – като изключим най-опърничавите авангардистки произведения – може да стане развлекателна музика. [...] Правилната репродукция би била равнозначна на обществено очуждаване (*Verfremdung*)<sup>88</sup>. По принцип музиката придобива общественото си истинно съдържание (*Wahrheitsgehalt*) единствено още чрез опозиция, чрез отказ от обществения си договор.” (MS 426) Това вече са изострено парадоксалните тези на *Естетическа теория*, поднесени обаче с една комуникативна лекота, пробиваща елиптичното диалектическо напрежение, синтактично свито до пръсване във всяко изречение на предсмъртния опус. Има нещо симпатично в усилието за леко поднасяне на идеи, които са се родили от болката и трябва да й останат верни. Дори тенденциозно дразнещите непримирими тези за „леката” музика – джаза, попа – следващи от концепцията за „културната индустрия”, могат сякаш да разчитат тук на по-малко рецептивна непримиримост. „Критическата социология на музиката ще трябва детайлно да

<sup>88</sup> Адорно използва термина на Б. Брехт, който неправилно се превежда на български като „отчуждаване”; към този терминологически въпрос срв. Сабоурин, Вл. „Тавтологиите на разбирането”. В: Сабоурин, Вл. *Изследвания. Литература / Модерност. Теология. Кино*, София: Графити, 2000, с. 21-22. (б. м.)

разкрие защо леката музика днес – за разлика от преди сто години – без изключение е лоша, трябва да бъде лоша.” (MS 429) Не е необходимо да се съгласяваме с тезата на Адорно, за да се заинтересуваме от въпроса му и да възразим, например, че Моцарт наистина е правел много добра развлекателна музика, но че и Фейтлес – *Reverence* (1996), *Sunday 8 pm* (1998) – правят много добра развлекателна музика. Възможното възражение в аудиторията, допуснато от модуса на „комуникативната дума”, по никакъв начин не накърнява усещането, че трябва да има мисловна позиция, от която думата „достойнство” да звучи адекватно в естетическата сфера на масовата култура. „Близостта, в която леката музика скъсява дистанцията с масите, нанася заедно с естетическата дистанция и човешкото достойнство.” (Пак там) И след „деауратизацията” си естетическият феномен остава същностно дефиниран от *дистанцията*, която конституира между себе си и възприемателя. Дистанцията се скъсява, за да се пробута нещо. Скъсяването на конститутивната за естетическия феномен дистанция имплицира „скъсяване” на човешкото достойнство от страна на някой, който иска да ни пробута нещо – нещо различно от самия естетически феномен: прах за пране, например, или политически избор. Потребността от позиция, от която да може да се отстоява в естетическата сфера дистанцията, без която няма достойнство – дистанция между естетическия предмет и възприемателя, конституираща ги като автономни инстанции на естетическото възприятие, – прави сякаш приемливо съпътстващото зло на високомерието на *Bildungs*-бюргера, констатиращ „неспособността на повечето хора адекватно да изразят с думи музикалния си опит” (срв. MS 430). Трябва да си прикован на мачтата, за да знаеш какво става на скамейките на гребците, а познанието в обратната посока е невъзможно. Наистина има музика, която функционира единствено в икономиката и технологията на якото гребане с плътно запушени уши. По-добре да се направи този анализ, възможен само от позицията на (само)прикованост на мачтата, отколкото сантиментално-лицемерно или „народняшки” да се правиш на един от гребците. „Демократичността” на втората опция всъщност охранява „резерватния характер на музиката и съюза с доста дебели интереси” (срв. MS 431) – една доста добра

дефиниция на *романтичката идеология на музиката*. Радикалният демократизъм на пазара има застъпник и в науката – не по-малко радикално-демократична от пазара – пипълметрично измерваща рейтинга на определен музикален жанр. Но може да има и други потребности, които трябва да рискуват в даден момент да са непазарни и ненаучни: „Една социология на музиката, в която музиката да означава повече от цигари или сапун в проучвания на пазара” (MS 177).

В лекциите по социология на музиката са разгледани отделно и сравнително подробно само два *жанра* на класическата музика: операта и камерната музика. Очевидно социологията на жанра работи най-успешно именно при тях в качеството им на изначално „буржоазни” музикални феномени: камерната музика поради генетическата ѝ свързаност с буржоазното „вътрешно пространство”, операта поради рязкото ѝ „остаряване”, в което се проявява силната ѝ привързаност към определена обществена формация. Жанрът на операта е един от „нервните възли” (срв. MS 174), в които се центрира социологическата рефлексия на музиката. Социологическият модел на операта работи във Валтер-Беняминовата логика на *руините* като индекс на месианската интенция на вечната и тотална тленна преходност. Тя в най-пълна степен разкрива както „перманентната разруха на формите” (срв. MS 270) в динамиката на рецепцията, така и бароковото „забавящо пренапрягане на трансценденцията”<sup>89</sup>, протакато чрез чудовищното струпване на пищната церемониална отсамност на света апокалиптичния му край. Жанрът на операта е пробният камък на социологията на музиката, доколкото в този жанр най-крещящо заявява за себе си „липсата на адекватация (Inadäquanz) на естетическия предмет и неговата рецепция” (срв. MS 269), която липса из основи проблематизира непосредствената структурна хомология между музика и общество. Тъкмо защото стои жанрово най-неадекватно в нашето време, операта може да каже много за него, без да е необходимо да прави това от някаква в основата си романтическа позиция „извън” същото това време, на което е неадекватна. „От официалния оперен живот можем да научим повече за

<sup>89</sup> Benjamin, W. *Ursprung des deutschen Trauerspiels* [1928]. B: Benjamin, W. *Gesammelte Schriften*, Bd. I/2-3, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, 246.

обществото, отколкото за един художествен жанр, който надживява в това общество самия себе си и едва ли ще устои на непосредствено следващия удар.” (Пак там) Макари и зашеметяващите оперни постановки през 90-те години и стабилният успех на операта на аудиозапис<sup>90</sup> да поставят под съмнение непосредствената прогностична валидност на тази теза, тя е изключително полезна в теоретичен план: в дисциплинарното поле на социологията на музиката жанрът на операта действа като епистемологически дразнител и катализатор.

„Посредством положението на операта в настоящия музикален живот могат конкретно да се изучават разбягванията (Divergenzen) между естетическия предмет и неговата обществена съдба.” (MS 254) Като рецептивно чуждо тяло – едно много престижно чуждо тяло – операта обраства със социални секрети, които разкриват повече неща за обграждащото го с висок престиж общество, отколкото „собственото” тяло на модерния свят в киното.

За разлика от киното, в което модерността е жанрово „у дома” – дори в собствената си кожа – в рационалистично-сенсуалистичното правдоподобие и „реализъм”, операта заема противоположната, чужда на модерността крайност на антирационалистичната и антиреалистична стилизация. „Още тогава [края на 20-те и началото на 30-те години на XX в.] не можеше вече да се очаква от публиката способността за антирационалистично и антиреалистично усилие, изисквано от стилизацията на операта.” (MS 255) Ставащото все по-парадоксално с напредването на модерността положение на операта се корени в радикалното разминаване между генезиса ѝ като *ориентиран към „откритите” градски маси жанр* и постепенното ѝ функционално затваряне в един относително елитен буржоазен интериор. „Очароващите дразнители, които операта е предлагала на масите през деветнадесети век, а по-рано още във венецианските, неаполитанските и хамбургските представления – помпозния декор, импозантния спектакъл,

---

<sup>90</sup> Операта на DVD-формат сякаш има по-малко шансове да се наложи сред твърдата преди всичко меломанска публика на жанра, но със сигурност играе популяризираща роля в меката широка периферия. Същевременно има твърди меломани, които преминават на DVD-формат заради по-доброто качество на звука и по-голямото „количество” музика, което може да бъде събрано на едно DVD.



опияняващата пъстрота и сетивната примамка, – всичко това отдавна се е преместило във филма.” (MS 265) Възникнала през XVII век в Италия като изначално *масово градско изкуство на открито*, операта свършва като елитистки интериорен жанр, чийто масов апил се отлива в киното. От генетическа гледна точка опера без масова публика е противоречие в понятието, което обаче е иманентно заложено в *генеалогическата ѝ обвързаност с приватното пространство на абсолютистката държава, намерило чрез нея естетически излаз в откритата публичност на аристократичната церемониалност*. Операта предполага в основата си не по-малки публични маси от поп-музиката на живо. В този смисъл тя може да разкрие много неща в настоящото съотношение между приватно и публично пространство, опаковани до неразпознаваемост – нещата и пространствата – в купоняващите маси на поп-мегаконцертите.

Задълбочаващата се в процеса на развитието на жанра генетично-функционална антиномия между операта и публиката като маса накарнява дълбинната конститутивна интреференция между иманентните музикални „криви” на операта и вълните на „емоционално движение на едно слушателско множество” (срв. MS 256), свито в приватното пространство на интериора. Появата на озвучения филм, в който музиката акомпанира действието, слага според Адорно окончателно края на операта като масово изкуство. Става дума за конкурентно изместване на един жанр от друг, доколкото и в двата жанра е налице успоредяване на музика и действие, при което масите преливат от едното жанрово пространство в другото. Същевременно Адорно не е счел за необходимо да обърне внимание на първите мегаконцерти на открито през втората половина на 50-те и през 60-те години на XX в., в които масовостта на музиката и зрелището напомня за градско-публичните корени на операта в условията на зараждаща се буржоазна приватност. Дори и да беше обърнал теоретично внимание на концертите на Бийтълс или на първия Уудсток, Адорно по необходимост би ги поставил в критическата парадигма на „културната индустрия”, от която за него принципно няма мисловни излази към утопията на музиката. Но и в анализа на операта могат да се открият

мисловни ходове, които помагат да мислим собственото си настоящо щастливо – или най-малкото фасцинирано – оказване в обзетата от музикалното зрелище маса.

Описвайки прекъсването на връзката между операта и публиката, Адорно ни предоставя негативния модел, чрез който можем да мислим наличните връзки между музиката масите в нашето съвремие. „Решаващото обаче, идентификацията на слушателя с изпятите емоции, е било прерязано.” (MS 257) Изключително интересна в тази връзка е негативната констатация на Адорно за съдбата и функцията на мащабната естетическа репрезентация в условията на модерността. Видяхме фундаменталната роля на церемониалната репрезентация в абсолютистското „общество на спектакъла” и постепенната трансформация на властовата социалнополитическа функция на репрезентацията при прехода към дисциплинарното „общество на надзора”. Как операта се вписва в това от гледна точка на Адорновата социология на музиката? В съгласие с нея операта по необходимост става жертва на дълбинната липса на реална „субстанция” за репрезентиране в политикономическата логика на капитализма. „Авангардните композитори [...] презират репрезентативното в едно разформено (entformte) и лишено от образи (bilderlose) общество, което вече няма какво да репрезентира.” (MS 261) Капитализмът не притежава подлежаща на репрезентация „субстанция” – иманентната логика на капитала е „иконоборческа”. Дълбинната капиталистическа „криза на репрезентацията” води до изоставяне на операта, където тя е най-болезнено видима, и до „спасяване” в безформения жанрово безответствен медиален поток от образи. „Перманентната криза на операта междувременно е станала явна като криза на представимостта на оперите.” (Пак там) Тъкмо в еминентното си качество на ауратично изкуство, проектиращо неуловимостта на аурата върху свръхдимензионалния екран на зрелищността, операта първа привлича върху себе си ударите на секуларизационния процес на „разомагьосване” на изкуството. „Музиката, която a priori потапя драматическото развитие в атмосфера и го извисява, е чисто и просто аура.” (Пак там) За разлика от киното – и в по-далечна аналогия от романа – които могат да извличат жанрови енергии и пълноценно да живеят от самия процес на деауратизация, операта е

принудена от зрелищно-церемониалната си жанрова същност непродуктивно да удържа аурата в чист вид. „Антагонизмът между до мозъка на костите си илюзионната форма, която си остава такава и там, където прави заемки от т. нар. реалистични течения, и разомагьосания свят изглежда прекалено голям, за да може да стане плодотворен.” (Пак там) Доколкото музиката по самата си същност е *без-образна и не-понятна*<sup>91</sup>, осигуряваният от общата рамка на абсолютисткото „общество на спектакъла” общ знаменател между тази фундаментална без-образност на музиката, от една страна, и жанрово необходимата за операта образност и „езикоподобност”, от друга, стремително се срива в условията на модерното буржоазно отпадане на социалнополитическата необходимост от зрелищност при упражняването на власт.

Модусът на постмортално съществуване на абсолютисткото „общество на спектакъла” в жанра на операта разкрива едно поле на рефлексия, в което генеалогията на буржоазното приватно пространство излиза на повърхността в несъответствието между операта и еманципираната се от произхода си буржоазна публичност. Социологията на операта проследява задълбочаването на неспособността на буржоазната публичност да се открие – да спомни себе си – в естетическата публичност на операта като инверсия на видимостта между „тайното” пространство на буржоазната приватност и абсолютистката церемониална публичност. „Бароковите и алегорични елементи на оперната форма, които са дълбоко свързани с нейния произход и съдържание, са загубили нимба си.” (MS 262) Адорно открива прекъсването на връзката между операта и буржоазната публичност, чийто генезис се е утаил в оперната форма, в промяната на архитектурната организация на пространството на оперните здания. „Видим знак за общественния аспект на оперната криза представлява сам по себе си фактът, че зданията на опери, изградени в Германия след 1945 г. на мястото на разрушените, в толкова много отношения изглеждат като кина, лишени от една от характерните емблеми на старите оперни театри – ложите.” (MS 264) *Оперната ложа е тази емблематична комбинация от пищна публичност и тайна*

<sup>91</sup> Ще се спрем отделно на този методологически средищен при анализа на операта въпрос.

*приватност, която ще послужи на буржоазията в рамките на абсолютистката държава за назоваване на тайното публично-приватно пространство на масонските ложжи. Архитектоничното изчезване на ложите<sup>92</sup> от модерните оперни здания свидетелства за забравянето на генеалогическата връзка между буржоазната публичност и тайното публично-приватно пространство, в което буржоазията прави първите си стъпки на сцената на политическата история. Че буржоазията сравнително дълго е помнела – преди дълбоко да забрави – абсолютистката генеалогия на архитектурната форма на ложите, Адорно вижда в Париж – „столицата на XIX век” (В. Бенямин). „Толкова консервативно бе още вкопчването в абсолютистките обичаи, че в някои парижки театри чак някъде до 1914-та се запазва авансцената непосредствено над сцената, където привилегировани посетители са могли по желание да гледат или пък да посрещат познати.” (Пак там) Това е изходното публично-приватно пространство, от което постепенно излиза и по-късно – макар и бавно – забравя напълно еманципиралата се буржоазия.*

Както дългият спомен, така и настоящата дълбока забора на изходните форми на буржоазното приватно-публично пространство, утаени в жанровата форма на операта, касаят дълбинните основания на буржоазния свят. Пълната му еманципация от спомена за абсолютисткото приватно пространство, проектирано в операта като церемониално публично, свидетелства сякаш не толкова за свобода, колкото за загуба на ориентация в условията на квазиавтоматично – не без помощта на съответните идеологии за автоматичността на пазарните закони – функциониране на установената от буржоазията система. „Подобни секуларизации на придворния стил са съдържали нещо фиктивно, играещо самото себе си, какъвто впрочем е без изключение случаят при всички монументални или декоративни форми на буржоазния свят.” (Пак там) Сякаш буржоазията е била по-близо до истината за себе си, докато се е инсценирала във фиктивните, игрови рамки на един в основата си разوماгьосан от самата нея – но фиктивно обиграван в театъра на

<sup>92</sup> Бих искал да обърна внимание, че в Зала 1 на НДК има подобие на „ложж” – прекалено големи и открити, за да са приватни, но все пак далечна комунистическа – или може би „загниващо” късносоциалистическа – реплика на абсолютистката архитектурна организация на пространството.

социалното биване на себе си – абсолютистки стил. Парадоксално именно фиктивните и игрови компоненти на операта щастливо придружават епохата на най-високо самочувствие и щастливо „самосъзнание” на либералната буржоазия. Окончателното, засрамено от самото себе си буржоазно разомагьосване на щастливите компоненти – фиктивни, игрови – на операта и на собственото си съществуване като щастлив наследник на добрия мъртъв абсолютизъм представлява симптом на страх от абсолютно еманципираното си могъщество, работещ за дълбоката забрава на щастливите години на наследения абсолютизъм. Забравата на дълбоко – генеалогично – своето в жанра на операта е забрава на щастливото самосъзнание на наследник на добрия стар абсолютизъм. „Освен това можем да храним съмнението, че тъкмо перспективата на еманципиращата се буржоазия, характерна за операта, превъзнасянето на индивида, който се надига срещу властта на реда – мотив, който Дон Жуан споделя със Зигфрид, Леонора със Саломе, – вече не се натъква на никакъв отклик, а по-скоро на съпротивата на онези, които са се отрекли от индивидуалността или пък вече нямат никаква представа за нея.” (MS 265) Забравата на щастието от операта – щастието да играеш себе си като наследник на един вече мъртъв и щастливо наследен ред – е забравата на щастието на фикцията и играта да бъдеш себе си.

В този анализ социологията на жанра на операта, проследявайки движението от някогашните вдъхновени криви, съединявали буржоазията като маса с операта като голямото зрелище от славния мъртъв абсолтизъм, до страха от себе си като наследник на доброто мъртво старо време и отговарящата му забрава на генеалогически своето в операта, – реконструира историята на близкото минало, за да оголи *лицемерието на страхуващото се от миналото си настояще*. Някогашните щастливи наследници на добрия стар абсолютизъм, виждали в операта щастието си на негови сполучили наследници, сега вече се страхуват от спомена за това щастие. Това налага операта вече да се рецепира като нещо друго – нещо, с което се няма генеалогическа връзка. При тази подмяна пада дори табуто върху спомена за генеалогически своето в операта. „Силата, която привързва хората към операта, е споменът за нещо, за което те вече изобщо не могат да си

спомнят, легендарните златни времена на буржоазията, които едва в желязната епоха придобиват блясък, който никога не са притежавали.” (MS 266) Операта е жанровият медиум на „иреалния спомен”, при който дълбокото свое на спомена (Erinnerung) се подменя с разпознаването (Wiedererkennen)<sup>93</sup> на нещо *като* познато. Но в тази област тя предварително е изгубила конкурентната борба с изцяло медийно-репродуктивната технология на хитовете. За разлика от сполучливата идентификация на фена с хита, необезпокоявано траеща в херметичното, лишено от прозорци медийно пространство до сезонно предвидимата поява на следващото парче, усилията на възприемателите на операта попадат в губещата схема на „напразната идентификация” (срв. MS 268) с нещо, което вече го няма – дори споменът за него е иреален, голата необходимост да имаш спомен. Консумирането на опера опира повече до „че изобщо (Daß), отколкото до какво и как” (срв. MS 267). Голата необходимост от спомен за нещо несъществувало във вида, в който искаме да си спомняме за него, се еманципира в крайна сметка от самата конкретна даденост на предмета, осигуряващ обектната интенция на пожелаването. В този смисъл операта е алегория на радикално изгубеното – несъществуващо, несъществувало – светло минало.

Социологията на операта разкрива по този начин генеалогията на буржоазията в нейните превъплъщения и забрави. Жанровата памет на операта стига чак до приватното публично пространство – *ложата* – в рамките на абсолютистката държава. *Ако съдбата на генеалогията е да бъде забравена, за да може безпрепятствено да управлява, операта дава знание за нея, съдържащо в себе си и равносилно с подривността на непосредствения сетивен спомен и непосредствено сетивното щастие.* Тук имам предвид генеалогията на т. нар. „червена” буржоазия, която служи за палимпсест и неподвижен – вкаменен – двигател на разсъжденията за операта. Това е алегоричният план на повествованието, търсещо връзките между генеалогията на буржоазията и операта. Това е и политическият „просветителски” импулс на изследването на музиката като

<sup>93</sup> В това противопоставяне на „спомен” и „разпознаване” може да се открие структурна аналогия с опозицията на В. Шкловски между деавтоматизиращото – *остраняващо* – възприятието „виждане” на нещо ново и рецептивния автоматизъм на „разпознаването” на нещо вече познато.

шифър на генеалогията на Просвещението. Теоретичната матрица на мисленето на операта във връзка с генеалогията на буржоазията възхожда към концепцията на Адорно за „буржоазната опера“, към която ще се обърне в следващите редове. Формулировката на Адорно привлича вниманието при пръв прочит с явно търсената си квазиоксиморонна структура. *Буржоазна опера?* Става дума за кратък текст<sup>94</sup>, предхождащ *Увод в социология на музиката*, в който обаче вече работи идеята за приоритетния дисциплинарен статут на операта като предмет на едно социологическо разглеждане на музиката. *Буржоазна опера* (1955) е първият модел на социологията на музиката като дисциплина в рамките на философията на Адорно. За разлика от по-късното дидактично-институционално полагане на дисциплината в лекциите по социология на музиката, тук имаме едно доста по-лично, необвързано пряко с институцията на Франкфуртската школа (Института за социални изследвания) раждане на социологията на музиката от духа на операта. По-лично ще рече преди всичко „детско“: операта, видяна и чута за първи път от детето, участващо за първи път в ритуала на „ходене“ на опера. В моето поколение първият ритуал вече беше „ходенето“ на кино. Заслужава си да се сравнят двата ритуала<sup>95</sup>, чиито разлики вече на свой ред са заличени в епохата на „домашното кино“. От днешна гледна точка общото и същественото и в двата ритуала е „ходенето“ – значимото излизане от приватното пространство, разраснало се в „домашното кино“ или Интернет-клуба. В сравнение с „ходенето“ на кино, „ходенето“ на опера бе по-тържествено, изискваше по-дълга подготовка: специални дрехи (първите истински, церемониално „възрастни“ дрехи), повече грижи за стигането на време, фиксирания час на представленията (за разлика от влизането без час, по всяко време в някогашното детско кино „Култура“), по-трудното разминаване при стигане до местата в сякаш издугите от бархетна тапицерия, туалети и претенции редове на оперната зала – много по-строго организиране на тялото, времето и пространството. „Онази аура на престореността

<sup>94</sup> Adorno, Th. W. „Bürgerliche Oper“ [1955]. In: Adorno, Th. W. *Gesammelte Schriften*, 2. Aufl., Bd. 16, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990. Цитирам статията на Адорно по-нататък в текста със сиглата ВО.

<sup>95</sup> Нещо средно между „ходенето“ на кино и „ходенето“ на опера бе „ходенето“ на куклен театър.

(Verstellung), на мимирането (Mimens), привличаща детето към театъра, не защото иска да види едно художествено произведение, а защото търси потвърждение на удоволствието от преструвката (Dissimulieren).” (BO 24)

Трансценденталната жизнена родина на операта е детството. Силата на анализа на Адорно се състои преди всичко в това, че не оставя тази констатация в мъглявата метафорично-сентиментална сфера, а категориално я пренася в буквалността на понятието и предмета на разглеждане. „Някои от най-автентичните опери като *Вълшебният стрелец*, но и *Вълшебната флейта* и *Трубадур* имат правото си на родина в представата на детето и засрамват възрастния, който се възприема като прекалено умен за тях, просто защото вече не разбира техния език на образите (Bildersprache).” (BO 24-25; курсив мой, В. С.)

Първата буржоазна опера – *Вълшебната флейта* – не случайно използва жанровата форма на вълшебната приказка, неразделно сплитайки я с проблематиката на буржоазното приватно пространство, тихомълком излизащо на сцената на политическата публичност в бутафорните приватно-публични одежди на масонските ложи. В оперното право на родина в детството съвпадат щастливото буржоазно детство и щастливото детство на буржоазията в рамките на абсолютистката държава. Вече имах повод да коментирам *срама* на напълно еманципираната буржоазия от жанра на операта. Тук вече можем да видим най-дълбокия генеалогически пласт на този срам – *срама от щастливото детство на буржоазията в абсолютистката държава*. Забравата на тази генеалогия слага край и на срама, който все пак удържаше в болезнеността си някакъв спомен за себе си като друг – преди вкаменената идентичност на окончателната еманципация от миналото и срама в качеството им на другото на идентичността. *Специфичният „език на образите” на операта позволява да надзорнем за момент във възрастния кабинет на идентичността си с очите на детето, от което властовите технологии на „прехода” – технологии на заличаващата срама забравата – ни научиха да се срамуваме, за да забравим това, от което не искаме да се срамуваме*. Упражняваната тук генеалогия се стреми да си пробие път в обратната посока: да си спомним, че сме се срамували – и по този начин изобщо да си



*спомним.* Няма спомен без болката на срама, но споменът си струва болката на срама – високата цена на безценността на спомена.

Утаената в операта жанрова памет за генезиса на буржоазната публичност в допуснатото от абсолютистката държава аполитично приватно пространство може да бъде актуализирана преди всичко в конститутивния за операта елемент на многократно обсъжданата в хода на изложението церемониална зрелищност. Ограничената в приватното пространство на деполитизирания интериор буржоазна субектност проектира върху свръхдимензионалния екран на показната оперна зрелищност липсващата ѝ публичност. Колкото по-деполитизиран е буржоазният интериор, толкова по-пищно показна е естетическата публичност, в която се осъществява „инверсията на видимостта” между приватното и публичното пространство. Операта е идеалната форма за репрезентация на тази работеща в рамките на абсолютистката държава диалектика на деполитизирана приватност и показна естетическа публичност. Зрелищната показност (Ostentation) е „праобраз на всяка оперна привидност” (Urbild allen Opernscheins) (срв. ВО 27). Както зрелищната показност съставя естетическата субстанция на операта, така еманципиращата се буржоазия инкорпорира една в основата си вече афункционална – „естетическа” с оглед на упражняването на властта в буржоазното „общество на надзора” – показна зрелищност като съществен момент на буржоазната идеология. „Секуларната показна зрелищност в качеството ѝ сякаш на материално представяне на ирационалната мощ и величие на класата, която същевременно наложи запрет върху самата ирационалност, е била съществена за операта поне от една ранна фаза на нейното развитие до Рихард Щраус; театрално костюмният елемент на операта трудно може да отдели от показно зрелищния.” (ВО 28) Буржоазията е основният социалноисторически субект на „диалектиката на Просвещението”, който едновременно рационално разوماгьосва света и превръща изкуството в заместител на магията. „Би било уместно да тълкуваме операта като специфично буржоазна форма, която парадоксално се стреми всред разوماгьосания свят да съхрани магическия елемент на изкуството чрез средствата на същия този разوماгьосан свят.” (ВО 27) Провокативният

квазиоксиморонен характер на формулировката за „буржоазната опера” се опитва да артикулира именно тази буржоазна диалектика на рационално разوماгьосване и естетическа магия. „Началата на операта се характеризират във всеки случай с един момент на рационално полагане и конструиране, дори с нещо внезапно, което само с изключителна трудност би могло да се съедини с представите за феодалния традиционализъм.” (ВО 29) Възникналият през XVII век в Италия жанр на операта е исторически първата форма на *културната индустрия*, която векове по-късно ще кулминира в Холивуд<sup>96</sup>. „Подобно на късните технологически форми от рода на киното, операта дължи възникването си на едно решение (Entschluß), което наистина се позовава на исторически съответствия – съживяването на античната трагедия – което обаче [...] не спада към никакъв исторически континуитет.” (Пак там) Възникването на операта е белязано с родилните петна на буржоазната модерност: инструментално-технологическия разум и прекъсващото континуитета решение.

Вече сме свикнали да си представяме „литераторите” като стоящи най-вече от другата страна на барикадата на модерността: врагове на инструменталния разум, пазители на континуитета на традицията. Дори когато смело (или снобски) минават от другата страна, те го правят, отгласвайки се от „своята” страна на органиката и континуитета. Не така обаче е било в момента на възникването на операта като праобраз на културноиндустриалните продукти в края на XVI и началото на XVII век: „литераторите” са били водещите фигури в културноиндустриалния проект по „изобретяването” на операта. „Литераторите са [...] измислили операта – един флорентински кръг от познавачи, писатели и аскетично-реформаторски музиканти някъде към края на XVI век.” (Пак там) Тези „литератори” са били нещо средно между късни хуманисти и ранни технократи. Няма да сгрешим, ако си ги представим като пробилите през 90-те години на XX в. млади режисьори, които са същевременно и изключително добри писатели-сценаристи: нещо от рода на Куентин Тарантино или – в по-скромен европейски

<sup>96</sup> Срв. в третата част на *Кръстникът* (чийто режисьор Френсис Ф. Копола е италоамериканец) използването на *оперното представление* като кулминационна точка на фабулата не само в рамките на третата част, но и на цялата трилогия.

вариант – Гай Ричи. „Първият си разцвет формата достига в Република Венеция, тоест в социалните условия на една разгърната буржоазност” (пак там). Магията на операта е съизмерима с магията на филмите, в които един почти гениален писател е същевременно и режисьор на скрипта си. Не в смисъл, че композиторите са и либретисти – което в жанрово определящите случаи не отговаря на истината – а в смисъла на вдъхновеното отскачане на музиката от драматичното действие, което е аналогично на чудесното отскачане на кинематографията от брилянтните диалози (и монолози) на Тарантино, например. Предразсъдъкът, че Моцарт е извличал абсолютна музика от за нищо не ставащи либретни текстове – от неспасяемото уж либрето на *Вълшебната флейта*, например – спада към твърдото ядро на романтическата идеология на музиката. Ако в случая с Е. Шиканедер (либретистът на *Вълшебната флейта*) смъртта на Моцарт попречва да видим, как би се развила евентуалната по-нататъшна съвместна работа – и приказното спяване на божествена музика и немски текст би могло да мине за романтическо „чудо” или божествено провидение (което, разбира се, при всяко положение е налице, но не може да се използва като обяснителен принцип), – не е такъв случаят при сътрудничеството на Моцарт с либретиста Лоренцо да Понте, при което „чудото” на пасването на абсолютната музика и паршивия текст може да се проследи като статистически настъпващо в *три* поредни опери събитие: *Сватбата на Фигаро* (1786), *Дон Жуан* (1787) и *Така правят всички* (1790)<sup>97</sup>. То че ако Господ реши, наистина и статистиката може да бъде „чудо”, но настоящото изследване работи с катафатическата аксиома, че Господ определено *не е* романтик.

С аналогията между операта и киното като продукти на културната индустрия Адорно сякаш стига най-далече в прекрачването на институционалните граници на Франкфуртската школа<sup>98</sup>, мислейки културната индустрия в една

<sup>97</sup> Самият Да Понте предпочита заглавието *Училището на любовниците* (La scuola degli amanti), което остава обаче само като пренебрежимо подзаглавие; при абсолютното сработване на композитор и либретист, постигнато между Моцарт и Да Понте, музиката спокойно може да казва *така правят всички*, а текстът – *училището на любовниците*. Но Моцарт е Моцарт и без романтическата аниhilация на либретото, така че остава *Così fan tutte*.

<sup>98</sup> Не случайно парадигматичният мислител на киното и произведението на изкуството в епохата на техническата й репродуцируемост – Валтер Бенямин – макар и близък със семейство Теодор и Гретел Адорно и допринесъл в решаваща степен за формирането на естетиката на Адорно, до

толкова свежа светлина, колкото само косите лъчи на залязващото слънце на детската очарованост от операта могат да хвърлят върху нея. И не случайно този свеж поглед се случва не в стриктните институционални рамки на *Увод в социология на музиката*, а в по-неформалната *Буржоазна опера*, която Адорно включва като втори текст – след относително скучните *Идеи към социология на музиката* (1958) – в първия си сборник с кратки текстове за музиката *Звучащи фигури*<sup>99</sup> (1959). В разсъжденията за операта като праобраз на културноиндустриалните продукти на моменти сякаш четем Бенямин: *Буржоазна опера* първоначално е четена като доклад през 1955 г., когато излизат от печат първите избрани *Съчинения* на В. Бенямин, чийто редактор е Адорно. „Операта споделя с филма не само внезапността на изобретяването, но и много от неговите функции. Нека да споменем излагането (Ausstellung) на образователното наследство за масите; също така масовостта на средствата, която е заложена телеологически в материала на операта като във филма и която придава на операта поне от средата на XIX век, ако не и от по-рано, сходство с модерната културна индустрия.” (Пак там) Очевидно Адорно дълго е чел Бенямин преди да седне да пише *Буржоазна опера*, защото е способен на свежа почуда – още Аристотел твърди<sup>100</sup>, че от нея тръгва всяко мислене – при размислите за културноиндустриалната направа на операта. Да се вслушаме в *почудата*, а не в обичайните негативни квалификации. „Между другото, е учудващо, колко рано се обаждат в операта някои от най-отвратителните лоши привички [!], за които бива упреквана днешната културна индустрия, – там, където гледаният наивно назад очаква нещо като чиста автономност на формата; така например, текстът на

---

последния момент остава в институционалната зона на здрача на Института за социални изследвания. Можем само да гадаем, какво би написал Бенямин, ако беше успял да стигне до Америка и да види Холивуд; със сигурност обаче щеше да бъде нещо много по-свежо и изпълнено с проблясващи материалистично-мистични парадокси, отколкото екскурса на *Диалектика на Просвещението*, учредяващ понятието на „културната индустрия”.

<sup>99</sup> *Klangfiguren* е неологична метафорична употреба на дума (pluralia tantum), чието речниково значение е „фигури, които се образуват, когато една посипана с пясък и закрепена в една точка плоча се приведе в трептене посредством удар или прокаране на цигулков лък”. – Срв. Wahrig, G. *Deutsches Wörterbuch* [1966], Jubiläumsausgabe, Gütersloh/München: Bertelsmann Lexikon, 1991, 746. Подобни експерименти са били любимо занимание на романтическата натурфилософия.

<sup>100</sup> Както в *Метафизика*, така и в *Поетика*!

Вълшебният стрелец вече е “adaptation”, каквито се произвеждат в Холивуд, и script writer-ът Кинд е извил трагическия финал на лежащата в основата романтическа новела на съдбата в един happy end, вероятно с оглед на бидермайер<sup>101</sup>-публиката, която вече боязливо е бдяла героите накрая да се вземат.” (ВО 30) Доколкото рационалното предугаждане и кондициониране на рецепцията е основна черта на културноиндустриалните продукти, операта представлява изключително ранен пример на изпреварващо съобразяване с публиката: Моцарт го прави на всяка крачка, така че наистина е цяло „чудо” – но не там, където го търсят романтиците, – как оперите му надживяват рецептивния хоризонт на очакване, който така виртуозно<sup>102</sup> отчитат. Както Да Понте, така и Шиканедер са умели играчи в наситения музикално-зрелищен пазар на Виена от края на XVIII в. – Шиканедер и в качеството си, или по-скоро, преди всичко в качеството си на импресарио-продуцент: във *Вълшебната флейта*, която веднага има голям успех (измерим в кариерата на Моцарт само с виенския му дебют с *Отвлечането от сарая*), той не е просто либретист, а тя е написана за неговия театър в тогавашните (дребно)буржоазни предградия на Виена, т.е. в случая става дума за пряка връзка между оперния проект и приходите на касата на театъра, посещаван предимно от буржоазна публика.

Именно в силно културноиндустриалния характер на оперното либрето Адорно идентифицира определящото за неговата естетика на хегелианско-марксисткото *истинно съзнание* „единство на истинността съдържание (Wahrheitsgehalt) с историческото [съдържание]” (срв. ВО 31). Това е един анализ на културноиндустриалните характеристики на операта, който се е заседял с пламнала глава над Беняминовите медитации върху киното. „Също толкова малко бихме могли да отречем конвенционалното, спектакуларното и често глупавото на

<sup>101</sup> Стил – преди всичко в мебелировката и общото устройство на интериора – който бележи естетическото начало на същинската буржоазна епоха в Германия и Австрия (1815-1848). Адорно вижда в зингшпила *Вълшебният стрелец* съобразяване с рецептивния хоризонт на мебелно-интериорния стил „бидермайер”.

<sup>102</sup> „Турската” мода в *Отвлечането от сарая*, скандално-пикантната пиеса на Бомарше в *Сватбата на Фигаро*.

онези книжлета<sup>103</sup>, колкото и афинитета им с пазара, характера на стока, който наистина ги превръща в заместници на още нероденото кино.” (ВО 32) Оперният текст – либретото – вече се отнася към музиката, както по-късно филмовият скрипт ще се отнася към кинематографичното действие: като „превозно средство” („Vehikel”) (срв. ВО 33). Критиката на Холивуд не пречи щастливо да си спомним невероятните литературни „возила” от марката *QT – Истински романс*, *Глутница кучета*, *Криминале*, *От здрач до зори*, *Джаки Браун*, *Убий Бил*<sup>104</sup> – които изстрелват движещите се картини в сферата на езика като заклинание и молитва. Оперите на Моцарт, от своя страна, създават една музика, в която културноиндустриалният продукт на либретото на *Вълшебната флейта* е достоен смаян партньор на музиката, изричаща молитвено-заклинателните думи *щом може да преодолее ужасите на смъртта, въззема се изсред земята той до небесата чак*<sup>105</sup>, които по начало сравнително добре изразяват последната фаза на масонската инициация. За Адорно диалектическото обръщане на културноиндустриалния характер на оперното либрето става в афинитета на оперните сюжети с дълбинния мотив на *екзогамията* – бракосъчетанието с човек от *външното* на рода пространство. Адорно полага началото на мотива на екзогамията в *Отвлечането от сарая* (срв. ВО 32), където един испанец-конвертит (Селим паша, или „баса Зелим” в немското произношение на името) освобождава европейците, които е купил на пазара за роби, и макар че е влюбен в своята „бяла робиня” Констанце, я преотстъпва на нейния любим, дошъл да я отвлече. „Оттогава насетне в операта не секва любовта към това, което е с чужда кръв или по някакъв друг начин се намира „навън” („draußen“).” (ВО 32) Определянето на сюжета на *Отвлечането от сарая* като начало на екзогамния мотив в операта е изключително интересно, за да не

<sup>103</sup> Адорно превежда буквално италианската дума *libretto* – „малка книжка” (б. м.).

<sup>104</sup> Това изброяване на сценариите на режисьора Куентин Тарантино изрично ги поставя с оглед на съотношението между текст и кино до съотношението между текст и музика в оперите на В. А. Моцарт. Адорно със сигурност би причислил това към „най-отвратителните лоши привички”, насадени от Холивуд, Бенямин вероятно би се усмихнал снизходително-загадъчно. Тъй или иначе: жалко, че в горния списък не може да фигурира *Убийци по рождение*, просветителски опропастил литературната идея на Тарантино в стил „Оливър-Стоун-ще-ти-каже-как-стоят-нещата”. Анализът на Адорно в *Буржоазна опера* все пак е по-близо до Тарантино, отколкото до Стоун.

<sup>105</sup> Wenn er des Todes Schrecken überwinden kann,/ Schwingt er sich aus der Erde himmeln. – Mozart, W. A. / Schikaneder, E. *Die Zauberflöte*, цит. съч., с. 216.

кажем загадъчно, шифровано: всъщност тъкмо конвертитът Селим би представлявал вариант на квазиэкзогамна връзка (той все пак също е испанец) за испанката Констанце – а не годеникът ѝ Белмонте. И тримата са испанци, но Селим е конвертит – напуснал пространството на християнската вяра и в този смисъл *външен* на сънародниците си Констанце и Белмонте.

В интерпретацията на Адорно имаме едно много интересно (и вероятно интенционално) игнориране на възможността за экзогамия по посока на конвертита, за сметка на изтъкването на сюжетно водещия мотив на „отвличането” – измъкването от едно затворено вътрешно пространство. Адорно говори за „ритуал на опита за избягване (Ausbruch)”, който започва с *Отвличането от сарая* на Моцарт и който е дълбоко сроден с „импулса за избягване”, характерен за „естественото предразположение на буржоазния дух” (das bürgerliche Ingenium) (срв. ВО 33). Едва голямата оперна реформа на Р. Вагнер ще постави „инцеста в центъра на оперния ритуал” (срв. ВО 32), което обаче негативно потвърждава изходната обвързаност на операта с экзогамията. Във *Вълшебната флейта* главната героиня дори трябва да бъде отнета от майка си, към която е дълбоко привързана, за да може да се съедини с главния герой. Аналогична дълбинна экзогамна структура има несъзнавано амбивалентното отношение на Дона Анна към Дон Жуан, който убива баща ѝ. Адорно открива экзогамната структура и в операта през XX в. – в *Лулу* на учителя си по композиция Албан Берг, „избрал още веднъж като оперен материал экзогамията и избягването” (срв. ВО 33): „неустоимо е момичето без баща и майка, всеки, който влиза в кръга ѝ, би искал да изчезне с нея, както Дон Хосе с циганката”. Кризата на операта произтича от социалнополитическия факт, че „администрираното човечество [...], независимо под каква политическа система се намира<sup>106</sup>, вече не го е грижа за освобождението,

<sup>106</sup> Имат се предвид отминалите вече в историята геополитически системи на „свободния Западен свят” и „социалистическия блок”. Геополитическото противостоене преди 1989 г. парадоксално подхранваше потенциала на свободата на Запада, който стана излишен след отпадането на конкурентната борба с комунистическия Изток; войната с ислямския фундаментализъм, от своя страна, прави Запада все по-склонен да става все по-несвободен, потвърждавайки тезата на К. Шмит, че политиката се базира върху дистинкцията „приятел/враг”. Потенциалът на свобода на Запада зависи от характера на врага му (б. м.).

избягването (Ausbruch) и помирението (Versöhnung), както ги представя пред погледа ни операта на някогашната буржоазия” (срв. ВО 37). В операта „се спасява буржоазният копнеж по свобода, както в големия роман, за чиято сложеност (Komplexion) операта в толкова много отношения напомня” (срв. ВО 33).

Успоредена по отношение на аналогията с филма, аналогията с *романа* е водещ концептуален момент на разработения в *Буржоазна опера* модел на социалноисторически анализ на жанровия генезис на операта.

Първият роман – *Дон Кихот* (1605, 1615) – и първата опера – *Орфей* (1607) – не ги сближава само голата хронология: едновременното раждане на двата жанра отговаря на налагането на новото „трансцендентално място” – разوماгьосания свят на модерността, който изисква рационалното овладяване на магическия потенциал на естетическата сфера. Както романът, така и операта интензифицират естетическата магия като автономна сфера на привидностите, рационално констатирайки разوماгьосването на света. В това свое качество те стават основни предмети и модели на предприетото тук изследване на трансформационните процеси, протичащи между мистичния опит и модерността от средата на XVI в. насетне. Аналогията на Адорно между операта и романа като парадигматични жанрове на буржоазния свят експлицитно се позовава на *Теорията на романа* на Георг фон Лукач, който през 50-те години вече е основен опонент на Адорновата теория на естетическата модерност. От *Философия на новата музика* насетне теорията на естетическата модерност на Адорно е като цяло имплицитна полемика с “класицистичния Лукач”<sup>107</sup> и по-рядко поименна критика по централните въпроси на теорията на отражението, „реализма” и “формализма”. Смален и остро полемично експлицитен модел на този генерален аспект на естетическата теория на Адорно откриваме в рецензията *Принудително помирение* (1958) (букв. “Изнудено помирение”), разглеждаща книгата на Г. Лукач *Срещу криворазбрания реализъм* (1958). Рамката на този страстен и жлъчен текст на Адорно задава мотивът на

<sup>107</sup> Adorno, Th. W. “Erpreßte Versöhnung”. В: Adorno, Th. W. *Gesammelte Schriften*, Bd. 11, 3. Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990, 269. Срв. в тази връзка Сабоурин, Вл. “Естетическа теория или изкуство на най-малкия преход”. В: Сабоурин, Вл. *След съблима*, София: Издателство “PerMan”, 2003, с. 99-122.



“очевидната носталгия на Лукач по ранните [си] текстове”<sup>108</sup>, отваряща повествованието, и репризата му в края с “жадуваното завръщане към утопията на неговата младост”<sup>109</sup>. Това е контекстът на позоваването на ранния текст на Лукач в *Буржоазна опера*. „Съгласно това съчинение [*Теорията на романа*] романът пита всред един разوماгьосан свят: как може животът да стане същностен?” (ВО 34) В своята теория на операта Адорно търси допирни точки с теорията на романа на Лукач, които да установят познавателни аналогии между операта и романа като жанрове на разوماгьосания буржоазен свят. Осигуряваната от романа „същностност” на живота се състои в безкрайното четене, респективно безкрайното писане като съвършената дрога на самотата на модерната субектност. Операта й предоставя същото във възнемаването на гласа до пеене, което със самия си акт на възнемаване поставя човешкия живот в абсолютната сфера на смислеността. В акта на възнемаване на човешкия глас до песен мигновено проблясва отсъстващият смисъл. Макар и драматическа форма, операта успява *епически* да удържи това проблясване *с часове*, които с оглед на мигновеността на акта на смислопораждащото проблясване, са равностойни на вечност. Както романът, така и операта са модели на изпълнената със смисъл вечност в условията на изпразнената от смисъл мигновеност на модерността, чиято реализация обаче в тези условия предполага дрогата на самотата на безкрайното писане/четене. Познавателните модели на операта и романа, позволяващи да се докоснем до една изпълнена със смисъл вечност, предполагат рецептивния модус на безкрайното писане/четене като съвършената дрога на самотата на модерната субектност. Безкрайното писане е безкрайното отлагане на смисъла, чрез което в условията на модерността получаваме достъп до изпълнената със смисъл вечност. Трябва да можем да си представим как Орфей – „всяка опера е Орфей” (срв. ВО 31) – *върви без край без да се обръща, за да види смисъла, който при това обръщане безвъзвратно се връща в подземното царство*.

<sup>108</sup> Adorno, Th. W. “Erpreßte Versöhnung”, цит. съч., с. 252-253.

<sup>109</sup> Пак там, с. 280.

В този смисъл епитетът „буржоазен“ пред „опера“ придобива концептуална съизмеримост с формулировката на Хегел за романа като *буржоазен епос*. В конкретен план Адорновата формулировка *буржоазна опера* има отношение към проблематиката на генезиса на буржоазията в рамките на абсолютистката държава. „И исторически имаме повод да припишем операта по-скоро на буржоазията, отколкото на феодалната или придворната култура“ (ВО 28). Предходните анализи демонстрираха, че в подобна форма противопоставянето между буржоазната и придворната култура е по-скоро непродуктивно. Интерпретативната интенция обаче, която стои зад това противопоставяне, допринася за изясняването на ролята, която операта изиграва в качеството си на естетическа рефлексия на интеракциите на буржоазията и аристокрацията в рамките на абсолютистката държава. „Дори само звуковото изобилие и хоровите маси сочат към един несравнимо по-широк кръг от аристократическия, който удържа привилегиите на авансцената, оставяйки обаче паркета (Parkett) – същинското зрителско пространство на операта – на представителите на буржоазията.“ (Пак там) Тук Адорно потвърждава анализите на Ауербах върху социологията на „публиката“ през XVII в., обвързвайки същевременно иманентномузикалните особености на операта с ориентацията ѝ към една масова рецепция. По-интересно е обаче вписването на естетическата сфера през епохата на абсолютизма в Хегеловата диалектика на „роба“ и „господаря“ като интерпретативен модел, напомнящ за тълкуването на мита за сирените в *Диалектика на Просвещението*. „Бихме могли да се запитаем, дали изобщо някога е имало в стриктния смисъл на думата феодално или аристократично изкуство; дали феодалите, презиращи всеки занаятчийски труд, не са оставяли по всяко време буржоазията да произвежда изкуство и дали Хегеловата диалектика на господството и робството винаги не се е налагала в сферата на изкуството, предоставяйки на този, който обработва предмета, и разпореждането с него, така че работещите по височайше нареждане буржоазни творци са имали предвид повече себеподобните си, отколкото самите възложители на поръчката.“ (Пак там)

След всички тези разсъждения за *буржоазната опера*, облягащи се на Хегеловите модели на *буржоазния епос* и *диалектиката на роба и господаря*, е

логично да очакваме прилагането на тези концептуализации към първата буржоазна опера – *Вълшебната флейта*. По отношение на Моцарт обаче като цяло не бива да разчитаме много на Адорно – неговият човек се казва Лудвиг Ван, както би се изразил Алекс от *Портокал с часовников механизъм*. Последната ненаписана книга<sup>110</sup> на Адорно е трябвало да носи ултимативното заглавие *Философия на музиката* – и да бъде посветена на Бетовен. Последното уравнение на философията на Адорно гласи *Бетовен = Хегел*. В логиката на това уравнение Моцарт се оказва *преди* Бетовен, Хегел и буржоазния свят, което силно редуцира броя на посветените на него текстове, но за сметка на това ги облъхва с прелестта и магията на затаилия дъх миг между сведената вече до чиста естетика аристокрация и несведената още до чист капитализъм буржоазия. Докосващият Моцарт поглед е най-вече ретроспективен, индиректно съзерцаващ божественото умиротворение в пречупващата среда на по-късното, в което то подлежи да бъде „снето”, преодоляно, изгубено. Позволявам си тази прекалено обща редуктивна схематизация, изхождайки от един малък текст на Адорно, занимаващ се с *Вълшебният стрелец* на К. М. фон Вебер – „Картинковият свят на *Вълшебният стрелец*” (1961/62)<sup>111</sup>, написан за програмата на Хамбургската държавна опера. В този прелестен „служебен” текст можем да открием малка система от важни концептуализации на музиката на Моцарт – на първо място на оперната му музика – в пречупваща среда на по-късния музикален Романтизъм. Този поглед върху Моцарт напомня за думите на ап. Павел, че сега гледаме *като през огледало* – единствения сякаш коректен начин да се гледа на Моцарт както в теологически, така и в профанен план. За разлика от някои големи теолози, съвременници на Адорно, той не приписва на музиката на Моцарт изричен теологически залог, който в неговата естетика е ексклузивно резервиран за музиката на *естетическата*

<sup>110</sup>Срв. „Бележката” на издателя към том 16 на *Събрани съчинения*: Adorno, Th. W. *Gesammelte Schriften*, 2. Aufl., Bd. 16, цит. съч., с. 674.

<sup>111</sup> Вж. Adorno, Th. W. „Bildewelt des Freischütz“. В: Adorno, Th. W. *Gesammelte Schriften*, 1. Aufl., Bd. 17, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982. Позволявам си един по-скоро интерпретативен, отколкото точен превод на думата *Bildewelt* („образен свят”, „светът на образите”), изхождайки от обвързването на света на операта с детството, срв. немската дума *Bilderbuch* – „детска книжка с картинки”.

модерност – за т. нар. „авангард“.<sup>112</sup> В рамките на естетическата теория на Адорно – която е преди всичко *теория на естетическата модерност* – приписването на изричен теологически залог на музиката на Моцарт би било равносилно на *системна грешка*: изпадане в „класицизъм“, упрекът, отправен от Адорно към късния Лукач.

При все това, четейки разсъжденията на Адорно за музиката на Моцарт, за мен остава усещането за гледането *като през огледало*, което ще се опитам да проследя в малкия текст за *Вълшебният стрелец*. Това е на практика единственият текст на Адорно, в който откриваме в свит вид едно систематично ситуиране на оперната музика на Моцарт посредством съпоставката с немската *романтическа* опера, служеща за *апофатически* фон, на който може да се изкаже това, което музиката на Моцарт *не е*. Немската романтическа опера „не говори [...] идиома на Виенския класицизъм“<sup>113</sup>. На *Вълшебният стрелец* липсва „чистата иманентност на формата (Formimmanenz), съединяващото се в самото себе си, интегралното“. Музиката на Моцарт е формално-трансцендентално „подслонена“, за разлика от формално-архитектоничната „непокритост“ на света в операта на К. М. фон Вебер. „Ако в последния акт на *Фигаро* звездното небе над парка на замъка все още образува една сигурна шатра над обърканите и обичащите, то *Вълшебният стрелец* утешава чрез въздъхването – в непокритото пространство.“<sup>114</sup> Едва ли има по-красива концептуализация на финала на *Сватбата на Фигаро* – на диханието на абсолютното всеопрощение – от това негативно сравнение с *Вълшебният стрелец*, в който вече се диша изцяло в едно пространство без трансцендентално-архитектонична покритост. Очевидно актът на абсолютното всеопрощение изисква формално-трансценденталната покритост на „сигурната шатра“ на звездното небе над нас – в по-голяма степен от „моралния закон в нас“ (Кант), от който при романтиците ще остане само трансцендентално непокритото и все по-трудно дишащо в интериора си *в нас*. По този апофатически път музиката на Моцарт бива

<sup>112</sup> В един най-общ план, за Адорно *музиката като цяло* – в по-голяма степен от другите изкуства, доколкото е *без-образна*, – играе ролята на *наместник* на теологията в модерността.

<sup>113</sup> Adorno, Th. W. „Bilderwelt des Freischütz“, цит. съч., с. 36.

<sup>114</sup> Пак там, курсив мой, В. С.

дефинирана като опънатата шатра на звездното небе над нас, под която има място за абсолютното всеопрощение, недостъпно за моралния закон в нас, в който интериорът рано или късно задушава трансцендентния в основата си акт на моралното действие.

*Вълшебният стрелец* е по-буржоазен от музиката на Моцарт, доколкото вече няма нужда от аристократично-католическата „предустановена хармония” (Лайбниц) на *стила*, а вече абсолютно автономно го *полага* като напълно еманципиран субективен акт. „Бихме могли да кажем, че *Вълшебният стрелец* е първата музикална творба от голям стил, която вече не спада към един предустановен стил (prästabilierten Stil).”<sup>115</sup> Съответно музиката на Моцарт би се мислела по-адекватно в понятията на бароквата философия на Г. Лайбниц, отколкото във вече напълно буржоазната философия на Хегел. При Моцарт *иманентността на абсолютистки предустановения „език на формите”* (Formsprache) *запазва предимството си пред автономните полагания на субекта*. Това е валидно на първо място при индивидуализацията на женските образи в неговите опери, което се осъществява посредством „най-субтилните нюанси в рамките на неговия език на формите”. Женските образи от комедиите на Шекспир и оперите на Моцарт все още *не са* буржоазни индивидуалности. В това се състои тяхното очарование, което става невъзможно след пълната еманципация на „душата” от „формите”, както би се изразил малдият фон Лукач. „За прогреса трябва да се плаща: изразителността на характеристиката, която след това непрекъснато ще нараства в музикалната драма чак до [Албан] Берг, върви в началото ръка за ръка с известно огрубяване, родилния белег на буржоазната победа над феодално-аристократична Европа, чиито рудименти се пазят при виенчаните [т.е. виенските композитори от края на XVIII и началото на XIX в.] дори в тона на революционната хуманност.”<sup>116</sup> В *Сватбата на Фигаро* на Бомарше има доста буржоазни грубости – къде свежи, къде отвратителни – в едноименната опера на Моцарт те изчезват. Освен внимателното елиминиране на политическите

---

<sup>115</sup> Пак там, с. 37.

<sup>116</sup> Пак там.

и еротични скандалности от страна на либретиста Да Понте, музиката на Моцарт, от своя страна, прави нещо с изконно буржоазния материал на *Фигаро*, което го превръща в *естетическо-аристократична субстанция*, без да го лишава същевременно от буржоазната „революционна хуманност”, за която говори Адорно. Буржоазна „революционна хуманност” без следа от „разумен егоизъм”<sup>117</sup> и ресентимент? Музикална апофатика *под формата* на най-пищен бароков католицизм.

Този апофатически прочит на оперната музика на Моцарт, видяна *като през огледало* в пречупващата среда на немската романтическа опера, предопределя изразеното предпочитанието на Адорно *не* към първата буржоазна опера – *Вълшебната флейта* – а към операта на окончателното сбогуване на аристократическия свят с модерността – *Дон Жуан*. Това, което в романа става в началото на XVII век, в операта става в края на XVIII-ти. *Дон Кихот* (1605, 1615) на Сервантес и *Дон Жуан* на Моцарт (1787) маркират периода на сбогуване на аристократическия свят с модерността. Адорно има цели два малки текста, посветени на Моцартовия *Дон Жуан*, които тематизират „планинския проход на епохите”, решаващия миг вече *след*, но още *преди*, в който времето разкрива дълбинната си структура: *Преклонение пред Зерлина* (1952/53) и „*Don Giovanni*” на Клемперер (1967). При първия текст<sup>118</sup> става дума отново за „служебен” материал за програмна книжка (този път на родните Франкфуртски градски театрални сцени), при втория<sup>119</sup> – за журналистически материал за ляволибералния западногермански всекидневник *Зюддойче Цайтунг* (24 февруари 1967 г.), посветен на излизането на пазара на интегралния запис на *Дон Жуан* под диригентството на Ото Клемперер<sup>120</sup> (с Н. Гяуров в ролята на Дон Жуан). Очарователното *Преклонение пред Зерлина* се

<sup>117</sup> Да си спомним *Что делать?* на Чернишевски, където Просвещението *meets Russia*, за да си го получи обратно половин век по-късно под формата на източния комунизъм: *from Russia with love*, както се казва в *Гени* на Гай Ричи, който не случайно успява да бъде мъж на Мадона.

<sup>118</sup> Adorno, Th. W. „Huldigung an Zerlina [1952/53]“. В: Adorno, Th. W. *Gesammelte Schriften*, 1. Aufl., Bd. 17, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982, 34-35.

<sup>119</sup> Adorno, Th. W. „Klemperers „Don Giovanni“ [1967]“. В: Adorno, Th. W. *Gesammelte Schriften*, 1. Aufl., Bd. 19, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984, 539-544. Всички цитирани по-нататък в текста пасажки от „*Don Giovanni*” на Клемперер се намират на с. 540.

<sup>120</sup> На LP: EMI 165-00 061/64; на CD: EMI 763 841/2.

вписва в проекта на *Буржоазна опера* за разкриване на връзката между детството и операта: „екзистенциалния опит с операта, който съпътства автора от детството му”<sup>121</sup>. Операта и детството се намират в един и същ генеалогически пласт, чието разкриване не е въпрос на автобиографичен дискурс, а на *социална история на непосредствено даденото в опита някогашино настояще*.

Ще се спра първо обаче на по-дистанцирания текст за записа на *Дон Жуан* под диригентството на Клемперер. Фигурата на Дон Жуан е идентифицирана като „къснофеодалният герой, който в буржоазната епоха, в която е попаднал, бива наричан престъпен, също като скиците на театрални костюми на Маркиз дьо Сад.” Социалноисторическата структура на операта се задава от демонично-клоунската констелация „Дон Хуан сред бюргерите”, която обхваща както най-мрачната оперна музика на Моцарт, така и изричното ѝ жанрово определение като *dramma giocoso* [забавна драма]. „Дон Хуан сред буржоата не е само демонът, но и съгласно техните [на бюргерите] правила на играта – клоунът.” В рамките на денонощието, в което се развива действието на операта – Да Понте стриктно спазва класицистичното единство на време, – Дон Жуан вече „не вижда” жена, с думите на Ицо Хазарта, *цел ден не е пипал*, което си остава окончателното му състояние, когато в края на операта се продънва в преизподнята. Моцарт/Да Понте представят един Дон Жуан, който в началото на последното денонощие от своя живот прави безуспешен опит да изнасили Дона Анна (макар че това е елегантно непотвърдената версия на самата потърпевша пред годеника ѝ Дон Отавио), убива баща ѝ, отново безуспешно (този път потвърдено) се опитва да съблазни очарователната „селянка” Зерлина (за нея по-късно), жестоко се подиграва с напусната си възлюбена Дона Елвира, – и в крайна сметка „не вижда” жена през остатъка от иначе веселия си и жизнерадостен живот. Може би най-симпатичното в Моцартовия Дон Жуан – когато все пак не е страшен – е, че неуморно не губи доброто си настроение и жизнерадост, въпреки че така и не вижда жена до края на денонощието и живота си. Адорно има наистина основания да се усъмнява в тази

<sup>121</sup> Вж. предговора на Адорно към сборника *Moments musicaux* (1964), в който е поместен текстът *Преклонение пред Зерлина*. – Adorno, Th. W. „Huldigung an Zerlina [1952/53]“, цит. съч., с. 10.

жизнерадост – в нея има нещо механизирано – и да констатира, че Гяуров малко е попрекалил с кълтящия смях (*нашия смях се чува надалече*, гласи един стих от *Нон стоп* на Ъпсурт), но, подобно на Сизиф, трябва да можем да си представим Дон Жуан щастлив – и иначе наистина най-мрачната опера на Моцарт сякаш не ни лишава от тази възможност.

Но нека да завършим с очарователното *Преклонение* на Адорно пред „селянката” Зерлина. Тук не Една Селянка поздравява Грозния от 10 „ж”, а самият Грозен от съответния Франкфуртски клас се е претрашил публично да поздрави най-прелестната Селянка в историята на музиката. Той вижда в нея невъзможния юношески спомен за героините от комедиите на Шекспир: „Природа, чийто дъх развързва принудата на церемониалността и все пак още е обгърната от формите, прикътана в лоното на избледняващия стил”. В нея за миг спира диалектиката на Волтеровите „селянки” – каквито са в основата си „селянките” на Бомарше – между „рококо и революция”. Адорно определено намира точните думи за своята любима Селянка! „Тя вече не е пастирка и още не е *citoyenne* [”гражданка” на Френската буржоазна революция]. Тя принадлежи на историческия миг помежду тях”. Това е Фридерике на младите франкфуртци Гьоте и Теди Адорно. Няма как да не следва цитат от Гьоте, който за пореден път ни изненадва, както при четверостишието „Аз те любя/ Възбужда ме красивата ти сложеност/ И ако начаса не си навита/ Ще има нужда от насилие.” Ала да видим какво цитира от Гьоте *Преклонение пред Зерлина*. „Тя стои [започва цитатът от Гьоте] „на границата между селянка и градско момиче. Стройна и лека, сякаш нямаше нищо в себе си, което да трябва да носи, стъпваше тя и шията ѝ изглеждаше почти прекалено нежна за мощните руси плитки на хубавката главица. Тя гледаше с ведрите си сини очи много отчетливо около себе си и милото ѝ чипо носле изследваше тъй непринудено въздуха, сякаш на целия свят не можеше да има никаква грижа; сламената шапка висеше на ръката ѝ, и така имах удоволствието още при първия поглед отведнъж да я видя и позная в цялата ѝ прелест и миловидност.”



Тук вече е налице пробивът в диалектиката на Волтеровите „селянки”, който при Моцарт ще затрепти в недвижния миг на щастието, носещо името Зерлина.

„Музиката на Зерлина звучи, сякаш прониква през отворените крила на прозореца в залата в бяло и златно на осемнадесетото столетие.” Очарователната Селянка е пробудена от „бягството през операта” на изчезващия вече завинаги аристократ.

„Тъй като вече не притежава *jus primae noctis* [правото на първата брачна нощ], той се превръща в куриер-пратеник на удоволствието, вече малко смешен за буржоата, които набързо са си забранили удоволствието.” Реалното безсилие на аристократа е реалната сила на удоволствието. *Смехът на буржоата иде да заглуши спомена им за удоволствието, което са си отказали още преди да го вкусят.* „От непознаващия страха те с гледане усвояват идеала си за свобода. Превръщайки се обаче във всеобщ, този идеал се обръща срещу аристократа, за когото свободата все още е представлявала привилегия.” По-късната напълно еманципирана буржоазна свобода ще включи в себе си и произвола, който ще държи да минава за свобода. „Дон Хуан обаче е бил чист от лъжата, че неговият произвол е свободата на другите и по този начин ѝ е оказвал честта, която ѝ отнема.” Зерлина усеща този чист парадокс на аристократическата свобода, когато дълбоко в себе си иска *честта да бъде обезчестена* от Дон Хуан. „Зерлина е била права да го харесва.”

Както не очакваме определени изречения от Гьоте, така може би не очакваме и горното изречение от Адорно. Но това е Селянката на Адорно и – може би – отблясък от Селянката на Моцарт. „Който се влюбва в нея, има предвид неизразимото, което ечи от ничията земя между борещите се епохи в сребристо-звънливия ѝ глас.” *Преклонение пред Зерлина* неочаквано ни разкрива в малкия обем на високия си юношески сопран може би най-дълбокото прозрение на Адорновата социология на музиката, което сякаш случайно е свързано с привидно концептуално периферната за нея музика на Моцарт. Всъщност именно Моцарт е абсолютната граница на проекта за социология на музиката, конституираща абсолютното ѝ ядро. „Само насилствено или между другото ще можем музикално да идентифицираме при Моцарт – в чиято музика (дълбоко сродно с Гьоте) отеква тъй отчетливо равенството в резултата между късния просветен абсолютизъм и

буржоазността, – социално антагонистични моменти. При него е социална по-скоро силата, с която неговата музика се връща в самата себе си, социално е дистанцирането от емпирията. Застрашително напирашката мощ на пуснатата на свобода икономика се утаява във формата на неговата музика чрез заклинащото държане надалеч от себе си на унижения живот – без романтика – сякаш формата се страхува при всяко докосване незабавно да изгуби себе си [...]. Измежду задачите на социалната интерпретация на музиката най-трудната и най-наложителната би била социалната интерпретация на музиката на Моцарт.” (MS 252) Нямам какво да добавя към тази стряскащо перфектна формулировка, освен да продължа – без да се оглеждам – социалната интерпретация на музиката на Моцарт.

Макар и да не се оглеждаме назад, дотук извървахме един дълъг път през проблематиката на *буржоазния интериор* и неговото формиране в рамките на *абсолютистката държава*. Наративното представяне на това аналитично движение разчиташе на обвързването на *модерността* – Просвещението – с формирането на абсолютистката държава. В този наратив „модерност” означава *съвкупността от ефекти на установяването на абсолютистката държава*. В изследването за произхода на пикаресковия роман разгледах *първата* – според мен – културологически значима констелация между налагането на модерната централизирана държава и възникването на жанра на романа през първата половина на XVI век. По този начин свързах установяването на испанския абсолютизъм от последната четвърт на XV в. до завършената му форма в края на XVI в., от една страна, с генеалогията на жанра на романа, от друга. Така очертаната концептуална фигура, свързваща абсолютистката държава и генеалогията на романа, ми послужи за модел на по-нататъшно разгръщане на изследователския проект, което да обхване *втората* – според мен – определяща констелация между вече добилата окончателна (и готова за буржоазното си разрушаване) форма абсолютистка държава във Франция от средата на XVII до края на XVIII век – и жанра на операта. Основната разлика, която виждам между испанския абсолютизъм от XVI в. и френския абсолютизъм от XVII-XVIII в., се състои в принципната *автономност* на френската абсолютистка държава,

възникнала като продукт на религиозната гражданска война, спрямо конфесионалните императиви като определящ фактор в политическата сфера. Испанският абсолютизъм, възникнал от Реконкистата, е неразделно свързан с католицизма като конфесионален компонент на държавното единство. Основателите на испанския абсолютизъм – Фернандо Арагонски и Исабела Кастилска – не случайно получават титлата *Католическите крале* (Los Reyes Católicos). Първата форма на модерната централизирана държава все още предполага *конфесионално съответствие* на административно-бюрократичната централизация. Втората основна форма на абсолютистката държава – френският абсолютизъм от XVII-XVIII в. – последователно *неутрализира* конфесионалния момент в политическата сфера, доколкото френската абсолютистка държава се налага като слага край на религиозната гражданска война. Във френския абсолютизъм от XVII-XVIII в. се достига до конституирането на политическата сфера като принципно *автономна* спрямо всякакви религиозно-морални съображения област на взимане на решения. Тази автономност на политическата сфера представлява принципно нов етап във формирането на модерната държава, който позволява отдиференцирането на приватното пространство, в което се конституира буржоазната субектност. *Жанрът на операта рефлектира сложните проекции на абсолютистката публичност в политически неутрализираното приватното пространство, в което политическата функция на абсолютистката церемониалност се трансформира в жанровоопределящ – „незаинтересован” – естетически момент.*

Оттук нататък ще се опитам да разгледам по-конкретно оперната музика на Моцарт, която до този момент представляваше по-скоро имплицитната наративна „инфраструктура” на изложението и негов „хоризонт на очакване”, чието отлагане (което бе също така постепенно утаяване) и отдалечаване следваше музикалната логика на една композиционна цялост, която „става това, което е, в спомена и очакването”<sup>122</sup>: *споменът* бе представен от генеалогията на буржоазното приватно

<sup>122</sup> Adorno, Th. W. „Fragment über Musik und Sprache [1956]“. В: Adorno, Th. W. *Gesammelte Schriften*, 2. Aufl., Bd. 16, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990, 254. По-нататък ще имам повод да се спра на този фрагмент на Адорно, който е централен с оглед на *теологическата* проблематика на музиката;

пространство в рамките на абсолютистката държава, а *очакването* бе самата музика на Моцарт, която вече на свой ред може да навлезе в полето на спомена, след като в предходните страници доста дълго звучеше в модуса на *очакването*. Ще структурирам изложението на този чисто „Моцартов” първи финал<sup>123</sup> на тази част на изследването като разгледам последователно (1) мястото на Моцарт в периодизацията на музиката на XVIII в., (2) фигурата на основния либретист на Моцарт – Лоренцо да Понте, (3) жанровите разновидности на операта, с които борави Моцарт, (4) женските фигури в основните опери на Моцарт и (5) съотношението между музика и Просвещение във *Вълшебната флейта*.  
 Неизбежните застъпвания, пресичания и повторения на предметите на разглеждане в така обособените смислови цялости цели по възможност най-плътното възпроизвеждане на непосредствения *музикален опит* на слушането, при чието наративно представяне не искам да се лиша от определящото за музикалното възприятие редуване на повтораемост и дискретна еднократност на опита.

Издържливият читател навярно вече е забелязал съдържащата се в понятието „модерност” възможност за опасна терминологическа инфлация на употребата му, при която рискуваме да се озовем в състояние на свободно пропадане в един регрес чак до Отците на Църквата<sup>124</sup> и тяхната дистинкция между „стария” свят на класическата Античност и „модерния” свят на християнството. Терминът „модерност” *може* да се употребява от първите векове на християнството до естетическия авангард от първата половина на XX век, при което обаче определено губи терминологическата си разделителна способност и изпада в застрашителен дрейф по течението на псевдотермини от рода на „реализъм” или „Просвещение”, например. В предходните разсъждения тази опасност вероятно не е напълно избегната, въпреки рефлексивното усилие най-малкото да бъде държана под контрол. Надявам се поне тази сравнително мека терминологическа дисциплина – не спирането, но държането под контрол на

ще го цитирам в текста със сиглата FMS.

<sup>123</sup> „Вторият финал” ще се занимае с теологическото измерение на музиката на Моцарт. В това разграничаване на *два финала* следвам композицията на *Così fan tutte*.

<sup>124</sup> Срв. Habermas, J. „Die Moderne – ein unvollendetes Projekt“. В: Habermas, J. *Kleine politische Schriften*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981, 444-464.

дрейфа – да е попречила на размиването и нежелателното разминаване на понятието „модерност” с водещата интенция на настоящото изследване, която се стреми към по възможност строго *обвързване на феномена на модерността с генезиса на абсолютистката държава* и съответно към терминологическо ограничаване на буквално хилядолетната всеядност на употребата на термина. Опитвам се да не излизам от рамките на едно *говорене за модерността, при което романът или операта са представителни за нея, доколкото тяхната генеалогия възхожда към епохата на формирането на съответните социалноисторически форми на абсолютистката държава*. Може би няма да е излишно изрично да посоча, че правя разлика между термините „модерност” и „модернизъм”. Първият термин е с по-широк обем и обхваща периода от последната четвърт на XV в. до 70-те години на XX в., когато започва да се дискурсивира т. нар. „постмодерност” (каквито и резерви<sup>125</sup> да имаме с оглед на това дискурсивиране), визирайки както по-общо социалноисторически феномени, така и специфично естетически. Вторият – „модернизъм” – би било добре да се резервира *единствено* за означаването на *естетическата* модерност в много по-тесни хронологически рамки. Следвайки парадигматичният анализ на Х. Р. Яус<sup>126</sup>, можем да фиксираме емблематичната 1857 г. като рожденна дата на „модернизма” в качеството му на чисто естетически феномен, започващ с *Мадам Бовари* на Г. Флобер и *Цветя на злото* на Ш. Бодлер. С оглед на това основно разграничение между „модерност” и „модернизъм” ще разгледам в следващите редове един нов опит за периодизация<sup>127</sup> на музиката на XVIII в., който използва определението „първи виенски модернизъм” за означаване на интересуващия ни тук конкретно с оглед на творчеството на Моцарт период.

<sup>125</sup> През 90-те години на миналия век думата „постмодернизъм” бе фейлетонно изхабена и дискредитирана; може би десет години по-късно вече приближава моментът, в който да може да се говори за „постмодерността” в рамките на един научно отговорен дискурс.

<sup>126</sup> Вж. Jauß, H. R. *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989.

<sup>127</sup> Webster, J. “Between Enlightenment and Romanticism in Music History: “First Viennese Modernism” and the Delayed Nineteenth Century”. В: *19th-Century Music*, Vol. 25, No. 2/3, The Long Century, 1780-1920. (Autumn, 2001 – Spring, 2002), pp. 108-126. Цитирам по-нататък тази статия в текста със сиглата FVM.

Преди да пристъпя към разглеждането на този модел на периодизация, използващ термина „модернизъм“ за означаването на зрялата музика на Моцарт, бих искал съвсем накратко да въведа читателя в представата „музиката на XVIII век“. Както е добре известно, за двама от емблематичните представители на Просвещението – Ж.-Ж. Русо и Д. Дидро – музиката е била важен предмет на теоретична рефлексия, която бих искал да синтезирам с една формулировка на Дидро от неговите *Писма за слепите* (1749, редакция 1782), че „музиката е най-неистовото от всички изящни изкуства“<sup>128</sup>. Показателно е, че тази формулировка още не присъства в първия вариант на изследването на Дидро от средата на XVIII в., а се появява четвърт век по-късно – в годината на *Отвлечането от Сарая* на Моцарт, поставяща началото на неговите „виенски“ опери. Почти едно десетилетие преди *Критика на способността за съждение*, Дидро отбелязва една характеристика на музиката от последната четвърт на XVIII в., която по-късно ще бъде концептуализирана в рамките на *естетиката на възвишеното*. Това е иманентната горна граница на музиката на XVIII век. Социокултурната сърцевина и основен носител на музиката през този век са музикалните *аматьори* в качеството си на експандиращ пазар за създаването, изпълняването и издаването на музика. От заможния буржоа до краля на Прусия Фридрих II или императора на Австрия Йозеф II музикалните аматьори определят с търсенето си и потреблението на музика в решаваща степен нейното развитие през XVIII век. Бихме сгрешили, ако решим, че вкусът на буржоазните или аристократични аматьори действа в една по-скоро консервативна или най-малкото традиционалистка посока. Тъкмо обратното е налице: аматьорите непрекъснато търсят нов и технически усъвършенствен музикален материал, който да изпълняват в „домашен“ кръг. В този смисъл техните потребности са двигател на музикалните иновации и социалноикономически момент, който активно поддържа нарастването на музикалната продукция. Между *естетиката на възвишеното* като иманентен предел на движението на музикалното развитие през XVIII в. и *музикалните*

<sup>128</sup> Цит. по Hertz, D. “Music in the Age of Enlightenment”. B: *The Musical Times*, Vol. 115, No. 1574 (April, 1974), p. 301.

*аматьори* като социокултурна „инфраструктура” на това развитие няма противоречие, още по-малко взаимно изключване. Трябва да си представяме тази основна за музиката на XVIII в. фигура на аматьора като субект на развитието, довело до естетиката на възвишеното в края на столетието.

След тези кратки бележки към динамиката на развитието на музиката през XVIII в. нека да пристъпим към периодизационния проблем на т. нар. „първи виенски модернизъм”. Веднага искам да кажа, че използваното в настоящото изследване разделение между „модерност” и „модернизъм” в никакъв случай не изключва *априори* полезността на термина „модернизъм” по отношение на виенския период на оперната музика на Моцарт. Както ще видим, въпреки възможните резерви към самия термин, концептуалният му евристичен потенциал определено не е за пренебрегване. Мисля, че този потенциал може да бъде използван за целите на настоящото изследване, без от тази употреба по необходимост да следва подкопаването на основната дистинкция „модерност/модернизъм”. В следващите бележки към формулировката „първи виенски модернизъм” ще се опитам да разгранича терминологическия ѝ аспект от концептуално-евристичния. При този опит съм воден от респектиращото ниво на методологическа рефлексия върху периодизационната проблематика, което може да бъде от полза и без да е необходимо да споделяме изведените от методологията конкретните тези и терминологически решения на Джеймз Уебстър. От определящо значение е отчитането на предизвиканото от постструктурализма преразглеждане на основанията на самото „периодизиращо мислене” (*periodistic thinking*) (срв. FVM 109) с неговите есенциалистски и привилегироващи континуитета импликации. Същевременно анализът на Дж. Уебстър запазва необходимата дистанция спрямо слепите петна на постструктуралисткия радикализъм, изтъквайки положеността на периодизационните понятия в дълбинната *наративна* структура на научния дискурс, която работи и в най-радикалните постструктуралистски критики на т. нар. „големи наративи” (Ж.-Фр. Лиотар). „В това отношение понятията за периоди се намират в аналогично положение на фабулата в литературната теория: фабулата бе маргинализирана от

New Criticism-а и до ден-днешен се намира в това състояние в доста отделения на науката – и въпреки това си остава най-важният аспект на фикционалното повествование и драмата (включително операта). Есенциалността както на фабулата, така и на периодизацията се основава на общия им статут на *наратив* – първостепенното средство, чрез което организираме всички типове темпорален опит, включително и историята.” (FVM 109-110, курсив в оригинала) В тази логика постструктуралистското изтласкване на периодизационните понятия се оказва по-малко ефективно при справянето с *лошата* периодизация, отколкото „ревизията” на лошите периодизационни практики, която „признава [...] необходимостта от темпорална организация на нашето разбиране на миналото” (срв. FVM 110). По-горе се опитахме да направим подобна „ревизия” на периодизацията, основаваща се на понятието за „стил” – „Барок”, „Класицизъм”, „Просвещение”, – възвеждайки ги (без напълно да ги елиминираме) към социалноисторическите структури на абсолютистката държава и формиращото се в нейните рамки буржоазно приватно пространство. Важно е да се подчертае, че не става дума за заместването на периодизацията по епохални „стилове” чрез един хомогенен социалноисторически континуум, а наистина за *ревизия на лошия идеализъм* на периодизацията по „стилове”. Възвеждането на „стиловете” към определени социалноисторически структури премахва лошата практика на отчленяването на „преходни” периоди, които дефакто подкопават обяснителната стойност на „основните”. Логическата порочност (за да не кажем перверзност) на „преходните” периоди крещящо проличава при опитите – останали, за щастие, вече в миналото – да се посочват елементи на „Рококо” в музиката на Моцарт като изпълняващи „преходна” функция при преминаването от Барока към Класицизма. Вече имаме възможност да подчертаем, че за Хабсбургската империя през XVIII в. като цяло е характерно едно необичайно дълго запазване на основни барокови елементи, които влизат в почти непосредствен контакт с новите просвещенски – тази констатация обаче не се нуждае от постулирането на „преходни” периоди, а стъпва върху социалноисторическата специфика на развитието на Просвещението в южногерманската *католическа* културна сфера.



Формирането на музикалната култура на Моцарт става в рамките на един период, който обхваща времето от 1720 до 1780 г. – рождението му се пада точно в средата на тази хронологическа рамка – и се характеризира с една глобалноевропейска културноиндустриална ситема на придворната италианска опера, която се разпростира от Лондон до Санкт-Петербург и в чийто център постепенно се превръща Виена от последната четвърт на XVIII век. В този период могат да се различат два основни стилистични идеала: 1) нео-класицистичен, който намира върхов израз в разновидностите на *tragédie lyrique* и *opera seria*, и 2) „галантен”, който включва както общото за придворния живот изискване за социабилност и „конверсационалност”, така и идеала на Русо за „говорещата” непосредствено на слушателя мелодия; през 60-те години към галантния стилистичен идеал се добавя и компонента на „чувствителността”, който намира израз в разновидността на *opera buffa*, която в *Сватбата на Фигаро* (1786) пази все още пълната си жанрова функционалност. Ранните форми на *opera buffa* оказват влияние дори върху английския сантиментален роман (Ричардсън). Цезурата на „първия виенски модернизъм” – началото на 80-те години на XVIII в. – съвпада с началото на виенския период на Моцарт и десетилетието на зрелите му опери от *Отвлечането от сарая* (1782) до *Вълшебната флейта* (1791). Определението „първи” иде да отличи този „модернизъм” от т. нар. „висок” модернизъм, който започва в литературата някъде в средата на XIX в. – емблематичната година е 1857-ма – а в музиката около 1900-та. Дж. Уебстър обръща внимание, че резервирането на термина „модернизъм” за „високия” му етап самото е продукт на неисторическа абсолютизация от страна на спадащите към *този* „модернизъм” мислители (Адорно е посочен изрично като пример за „старото лошо еволюционистично мислене”, срв. FVM 119). Като алтернатива е предложено едно ново историзиране и релативизиране на термина „модернизъм”, което да го откачи от теоретичната му прикрепеност към „високия” модернизъм. Определението „виенски”, на свой ред, отчита факта на превръщането на Виена от последната четвърт на XVIII век в пресечна точка на многообразни национално-жанрови влияния: италианската *opera*

*seria*, френския балет и *opéra comique*, а по-късно и италианската *opera buffa*.<sup>129</sup>

Решаващ е приносът на музикалния аматьор Йосиф II за изграждането на институциите, върху които стъпва „първия виенски модернизъм”: основаването на немския национален театър (за който на Моцарт е възложено да напише *Отвлечането от сарая*) през 1778 г.; поканването през 1783 г. на нова италианска труппа, специализирана в поджанра на *opera buffa* (за която Моцарт написва *Сватбата на Фигаро* и *Така правят всички*). Другите музикални аматьори не остават по-назад от музикалния аматьор номер едно, което формира определящата за продуцирането, изпълнението и публикуването на музика институция на *патронажа*: една хибридна форма, в която се съчетават абсолютистско-аристократични и набиращите сила чисто пазарни принципи за организиране на музикалния живот. Към представители на тази институция Моцарт ще адресира в края на 80-те години патетичните си „просешки” писма. Те не са само психографични документи, а свидетелстват също така и за водещата роля на институцията на патронажа в правенето и потреблението на музика.

Основното определение „модернизъм”, което Дж. Уебстър прилага към музиката във Виена от началото на 80-те години на XVIII в., се основава, на първо място, на засвидетелстваното *възприемане* на продуцираната по това време музика като „нова”, дори когато това е имплицирало неодобрение. В преобладаващите и определящи посоката на развитие случаи обаче самите „патрони” (знатните и заможни музикални аматьори) са интензивирали с търсенето на „нов” – технически интересен – музикален материал иновативните стремежи на композиторите. Естетическата *модерност* на правената по това време във Виена музика е обусловена преди всичко от рецептивното търсене на „нов” музикален материал от страна на музикалните аматьори. „Тези патрони със сигурност са очаквали, а може и да са изисквали, все „по-нови” произведения с все по-високи артистични претенции.” (FVM 125) Тази модерност може да бъде осветлена и ретроспективно-негативно чрез отгласването на същинския „висок” модернизъм от установения именно в края на XVIII в. музикален канон, което наистина създава представата за

<sup>129</sup> За жанровите разновидности на операта ще говорим отделно по-нататък.

„класическия“ характер на музиката на Хайдн, Моцарт и Бетовен, но в основата си маркира сродството по избор между „първия виенски модернизъм“ и „високия“ модернизъм на Втората виенска школа (Шьонберг-Веберн-Берг). Първата и втората модернистична „тройка“ са свързани не от някакво проектиране на „високия“ модернизъм в миналото, а от дълбинните процеси на музикалната еволюция, която оголва сродството по избор под отгласването от „класическия“ виенски канон. Основният чисто естетически аргумент в полза на говоренето за виенски „модернизъм“ през 80-те и 90-те години на XVIII век е тезата за появата на първата „квази-автономна“ (срв. FVM 122) инструментална музика във Виена по това време. Още през 1810 г. Е. Т. А. Хофман определя музиката на Хайдн, Моцарт и (най-вече) Бетовен<sup>130</sup> като начало на романтическата „абсолютна музика“, което извън идеологията на Романтизма може да бъде прочетено като най-ранната констатация за *автономния* характер на тази музика. През 20-те години на XIX в. Хегел ще може вече да определи в лекциите си по естетика музиката като парадигматичното „романтическо“ изкуство *от анти-романтическа позиция*, от която „абсолютният“ характер на музиката на Хайдн и Моцарт окончателно разкрива ядрото си на *автономно* изкуство, отговарящо на затвореното интериорно пространство на *автономния модерен субект*.

Искам специално да подчертая, че Хегел не демонстрира в *Лекции по естетика* познаване на музиката на Бетовен – тоест неговите разсъждения за автономния характер на музиката като корелат на модерния автономен субект се отнасят до Хайдн и *Моцарт*. Както вече имах повод да отбележа, философията на музиката на Адорно е прицелена в едно теоретично „наваксване“ на пропуснатата от Хегел рецепция в посоката на една (*ляво*)хегелианска концептуализация на *музиката на Бетовен*. За Адорно Бетовен е музикалното съответствие на Хегел: музиката на Бетовен и философията на Хегел трябва да бъдат привидени в концептуален взаимен прочит. Важността на периодизационната схема на Дж. Уебстър се състои не на последно място в предлагането на един проект за

<sup>130</sup> Хофман развива тези идеи в знаменитата си „рецензия“ на симфония № 5 на Бетовен.

концептуализация на музиката на „късния“<sup>131</sup> Моцарт, алтернативен на Адорновия хегелиански прочит на модерността на Бетовен, в термините на *Кантовата естетика на възвишеното*: „да четем периода 1780-1815 г. като цяло в качеството му на епоха на Кантовото възвишено в музиката“ (срв. FVM 126). Вярно е, че естетическата теория на Адорно се гради в основата си върху една комбинация на Хегеловата съдържателна естетика с Кантовата естетика на възвишеното, но тази изходна теоретична констелация не рефлектира сякаш в мисленето му за музиката на Моцарт<sup>132</sup> – или най-малкото неговата музика не е привилегирован предмет на прилагане на естетическата теория на Адорно. Този теоретично и екзистенциално привилегирован предмет, както видяхме, е Бетовен. Дж. Уебстър, от своя страна, убедително предлага да четем *Дон Жуан* (1787), *Милостта на Тит* (1791) и незавършения *Реквием* (1791) в категориите на Кантовата естетика на възвишеното (срв. FVM 124). Със сигурност можем да добавим към спадащите към сферата на естетиката на възвишеното произведения и *Вълшебната флейта*, на първо място, разбира се, „облеченото в доспехи пеене“ (geharnischter Gesang) на повтарящото се в този текст двустийе: *Щом може да преодолее ужасите на смъртта,/ възема се изсред земята той до небесата чак*. Четенето на „късната“ музика на Моцарт в категориите на естетиката на възвишеното е сякаш най-силният аргумент в полза на определянето на ставащото по това време във Виена като „модернизъм“ – *начало на естетическата модерност в музиката*. „Макар че тази климактична фаза все още няма име, тя не бива да се разбира като прост преход, а като период с право на собствено съществуване. [...] Подобно на Кантовия период във философията, тя по-скоро *свързва* Просвещението с Романтизма, отколкото да ги разделя.“ (FVM 124, курсив в оригинала) В тази логика терминът „първи виенски модернизъм“ успешно ревизира лошата периодизационна практика на делението на

<sup>131</sup> Малко неловко е да се прилага това обичайно означение към човек на възраст от 31 до 35 години! Но какво не е неловко при говоренето за Моцарт?!

<sup>132</sup> В посоката на един прочит на музиката на Моцарт в категориите на Кантовата естетика на възвишеното сочи следната формулировка от финала на *„Don Giovanni“* на Клемперер: „Никакво позоваване на стила няма власт над едно произведение, което в кулминационната си точка преустановява валидността на собствения си принцип на стилизация.“ – Adorno, Th. W. „Klemperers „Don Giovanni“ [1967]“, цит. съч., с. 543-544. Възвишеното пробива формалната иманентност на стила.

„класически“ и „романтически“ период, при което музиката на Моцарт се оказва в „класическия“ период. Зрелият и „късен“ Моцарт не спада нито към „Класицизма“, нито още по-малко към „пред-Романтизма“, а към *първата естетическа модерност*.

Вече на няколко пъти имаме възможност да засегнем въпроса за функцията на либретото в оперите на Моцарт. Този въпрос има пряко отношение към романтическата интерпретация на неговата музика. Неразделна част от романтическата идеология на музиката съставя схващането за практическата а-функционалност на текста по отношение на музиката. „Абсолютният“ характер на музиката по принцип прави невъзможно функционалното съответствие между либретото и музиката. Между тях е по-скоро налице едно по необходимост *гротескно* несъответствие. Важно е да видим романтическото подценяване на либретото не като резултат от разглеждане на конкретни текстове в отношението им към музиката, а като логическо следствие от романтическата идеология на „абсолютната“ музика. *Никой текст* не може да бъде адекватен на „абсолютността“ на музиката. В предходното изложение епизодично се опитах да разсъждавам за конкретни текстове на опери на Моцарт. Тук искам да се спра отделно на проблематиката на либретото като се занимаем преди всичко с *фигурата на либретиста*, която за съвременния слушател/зрител на опери е забулена до голяма степен в архаична неяснота. Ако фигурата на киносценариста също обикновено остава на заден план<sup>133</sup> в сравнение с актьорите и режисьора, то при либретиста ние просто не сме наясно, в какво точно се е състояла ролята му. На първо място, трябва да отбележим, че съвпадането между композитор и либретист е на практика невъзможно (за разлика от възможността за съвпадане на режисьор и сценарист). Поне през XVIII в. имаме една силна специализация на задачите на композитора и либретиста. Пословични са оплакванията на Моцарт в писма до баща му, че не може да открие подходящ текст за опера – след като е прегледал над

<sup>133</sup> Тук изключвам сравнително редкия случай, в който сценаристът е и режисьор. Феноменът Тарантино се дължи не на последно място на факта, че подобни блестящи комбинации на режисьор и сценарист са изключително редки. Културната индустрия на киното по-скоро води до крайна специализация – разделение на труда – при отделните производствени задачи.

100 либретни текста! Тези оплаквания създават добра представа за културноиндустриалния характер на инфраструктурата на производството на опери през XVIII в. и за важността, която Моцарт е отдавал на добрия либретен текст.

За разлика от романтиците, които са склонни да виждат гротескното несъответствие между „абсолютността” на музиката и незначителността на либретото – всъщност на всеки словесен текст в сравнение с божествената несловесност на музиката<sup>134</sup> – Хегел отделя в *Лекции по естетика* специално внимание на проблематиката на „добрия музикален текст” (срв. Ae II, 270). Хегел буквално обръща романтическото пренебрежение към текста в сферата на музиката с твърдението, че „добрият музикален текст” е всъщност именно посредственият от чисто литературна гледна точка текст, който оставя свободни пространства за разгръщането на музиката. „Поетическото разработване на дълбоки мисли в също толкова малка степен допринася за добрия музикален текст, колкото описанието на външни природни обекти или описателната поезия изобщо.” (Пак там) Всеки, който си е направил труда да прочете книжката с либретото към компактдискете, които слуша, ще се съгласи с констатацията на Хегел, че в доброто либрето *няма* „дълбоки мисли” и впечатляващи сами по себе си литературни „описания”.

Първото усещане при четенето на текстовете на големите опери на Моцарт е дълбоко разочарование и фрустрация, което сякаш потвърждава романтическата теза. Хегел обаче успява така да обърне това усещане за празнота, че то да се окаже необходимото за музиката *свободно пространство*. „Затова песни, оперни арии, текстове на оратории и т.н. могат да са – що се касае *специфично* поетическата разработка – постни и белязани от една известна посредственост; поетът не бива да иска да блесне като поет, ако музикантът трябва да запази *свободно* пространство за действие.” (Ae II, 270-271; курсив в оригинала) Тук ключовата дума е „може”: музикалният текст *може* да бъде литературно постен и посредствен, без това да го прави автоматично *лош* музикален текст. Чрез една внимателна игра на модалностите Хегел едновременно не отрича тезата на романтиците за

<sup>134</sup> Този романтически фермент на спекулациите върху музиката може да бъде открит в теологически преосмислен вид и във философията на музиката на Адорно.

нищожността на музикалните текстове – и я обръща срещу романтическата идеология на музиката: музикалният текст *може* (können) да бъде посредствен, ако композиторът *трябва* (soll) да запази свободно пространство за действие.

И тук, както при изземането на термина „романтически” и обръщането му срещу Романтизма, на което се спряхме в началото на тази част, имаме един блестящ пример за способността на Хегел да кара *силата* на чуждия дискурс да работи за него – и срещу себе си. С помощта на тази дискурсивна хватка Хегел си позволява „кощунственото” съполагане на *либретиста* П. А. Метастазео (1698-1782) и *поета* Фр. Шилер – в полза на либретиста! „В тази посока са особено изкусни италианците, както напр. Метастазео и други, докато стиховете на Шилер, които наистина по никакъв начин не са направени с тази цел, се оказват много неповратливи и неизползваеми за музикални композиции.” (Ае II, 271) Става дума за Шилер, за бога! И за треторазреден италиански поет, но добър либретист. Хегел е доста по-свободен от „немската идеология” – Шилер е неин крайъгълен камък – отколкото често се предполага. Не бива да се изключва възможността, че освен всичко друго Хегел се забавлява при тези непочтителности спрямо „немската идеология” в устното лекционно слово. И веднага след това прави поредния финт с романтическия дискурс, оказвайки се едва ли не по-католик от Папата – по-романтик от романтиците. „Затова поставянето на основната тежест на интереса върху текста си е една немусикална насоченост.” (Пак там) На кого го казва?! На романтиците – със средствата на собствения им дискурс за музиката. Да се обявява музикалният текст за нищожен всъщност предполага некоректното му – *немусикално!* – претоварване с изисквания. Бразилски финт в първа бундеслига. А уж романтиците били майстори на ироничните финтове. Адекватното – анти-романтично – отношение към текста в операта Хегел открива в поведението на *италианската* публика (за разлика от немската). „Италианската публика, напр., бърбори по време на незначителните сцени на една опера, яде, играе карти и т.п., започне ли обаче някоя изпъкваща ария или някаква друга важна музикална част – всеки проявява изключително внимание.” (Пак там) Немската публика – „ние, немците” – напротив, се интересува от „речите на оперните принцове и принцеси с

техните слуги, оръженосци, довереници и камериерки”, а, щом започне пеенето, губи интерес и започва да бърбори. Не е ли това алегория на „бърбивостта” на романтическата идеология на музиката, зад която всъщност се крие една немусикалност, която смята музикалния текст за нищожен, защото литературно го претоварва с несвойствени функции?

Интересът на Хегел към проблематиката на музикалния текст не е инцидентален. В *Лекции по естетика* му е отделено място, което свидетелства както за теоретичната значимост, така и за полемичната интенция, кристализираща около разсъжденията за ролята на текста в музиката. Хегел не би могъл да бъде по-експлицитен в отхвърлянето на романтическата концепция по този въпрос. „Затова е вреден предразсъдък да се смята, че характеристиките на текста са нещо безразлично за композирането.” (Ае II, 313) Това е *романтическият* предразсъдък. „В основата на големите музикални произведения, напротив, лежат отлични текстове, които композиторите са си избрали наистина сериозно” (пак там). Писмата на Моцарт, касаещи търсенето на добро либрето, потвърждават това. При отхвърлянето на романтическия предразсъдък за принципното безразличие на текста спрямо „абсолютността” на музиката, Хегел държи да пусне в действие и грубоватичката сила на швабския хумор. При лош текст „композитора̀т може да подправя колкото си иска – от печена котка пастет от заек не става” (Ае II, 314). Музиката „изисква едно истинно в себе си съдържание на думите” (пак там). Това е може би най-синтетичната дефиниция на *съдържателната естетика* на Хегел, приложена към проблематиката на музикалния текст. Тезата за музикалната необходимост от литературната посредственост, усредненост на текста, отваряща свободни пространства за музиката, повторно е разгърната в цялата възможна литературноисторическа широта: от Есхил до „тъй наречената романтическа поезия”. На Шилер отново – този път по-уважително – не му се разминава като пример за невъзможен за музикална употреба текст. „От друга страна обаче, това съдържание не бива също така да е прекалено мисловно утежнено и философски дълбоко, както, напр., лириката на Шилер, чиято мащабна широта на патоса литва високо над музикалното изразяване на лирически преживявания.” (Пак там) Двете



крайни точки на непригодност като музикален текст задават стазимите (хоровите партии) на Есхил и Софокъл, от една страна, и „тъй наречената романтическа поезия”, от друга. „Нещо подобно става с хорове на Есхил и Софокъл, които при цялата си дълбочина на възгледите същевременно са толкова изработени до най-малкия детайл като изпълнени с фантазия, смислени и основателни и до такава степен са поетически вече готови сами по себе си, че на музиката не ѝ остава нищо да добави, като сякаш вече не е налице никакво пространство за вътрешното, което да позволява играта с това съдържание и неговото ново привеждане в движение.” (Пак там) Върху мислимо най-трудния материал на хоровите лирически партии на старогръцката трагедия Хегел иска отново да демонстрира тезата си за музикалния текст като създаващ – оставящ – *свободни пространства* за музиката. Изкуството на музикалния текст се състои в *оставянето на свободни пространства за музиката*. Може би примерът с хоровите лирически партии на старогръцката трагедия не е най-удачният за онагледяването на Хегеловата теза, доколкото особено стазимите (хоровите лирически партии) са имали един много сложен *музикално-хореографски* строеж, в който музиката най-вероятно е играела водеща роля. Може би все пак идеята на Ницше за *раждането на трагедията от духа на музиката* е по-близо до истината от Хегеловото твърдение, че в тоталната литературна плътност на текста на старогръцката трагедия *няма място* за музика. (От друга страна, не бива да изключваме внимателното подозрение, че Ницшевото привилегироване на музиката в старогръцката трагедия е остатъчен нерerefлектиран (нео)романтически рудимент в ранното му мислене.) Но тъкмо защото по отношение на концепцията за оставяне на място за музиката в текста примерът със старогръцката трагедия е вероятно по-скоро контра-продуктивен, той същевременно е изключително продуктивен с оглед на операта.

Движещият мотив на разсъжденията за музикалния текст излиза на повърхността при представянето на другата крайна точка на непригодността на литературния текст за музикална употреба – „тъй наречената романтическа поезия”. Вече имах възможност да изясна контекста на това нагло Хегелово определение „тъй наречена”: изземането на термина „романтически” от

романтическата литературна историография и обръщането му срещу съвременната на Хегел романтическа литература (и поетология). В случая ме интересува функционализирането на романтическата поезия като *отрицателен пример* за музикален текст. Свикнали сме да възприемаме романтическата поезия като „музикална” – водени от романтическата идеология на музиката. Хегел ни извежда от тази идеология с твърдението, че романтическата поезия не става за музикален текст. Тук ще спестя каскадата от негативни определения, които Хегел дава на романтическата поезия – нека само да си припомним, че става дума за устно лекционно слово, при което тази каскада сигурно се е изливала още по-неудържимо върху главите на слушателите (отколкото пред погледа на по-защитените читатели на *Лекции по естетика*), – като приведа само извода: „нищо не нанася на музиката, ако тя прави в своята сфера същото, по-голяма вреда”. Прословутата „музикалност” на романтическата поезия е *ефект романтическата идеология на музиката*, докато самата романтическа поезия на практика отстои максимално от добрия музикален текст. Примерът с романтическата поезия сякаш е по-пригоден за демонстрирането на тезата за необходимостта текстът да оставя свободни пространства за музиката, отколкото примера със старогръцката трагедия. „Музикалността” на (нео)романтическата поезия<sup>135</sup> на практика затваря, запушва всички *пространства на трансценденция*, в които да може да се разположи *музиката*.

На двете крайности на хоровата лирическа партия на старогръцката трагедия, от една страна, и на „музикалната” романтическа поезия, от друга, Хегел трезво противопоставя един „среден вид поезия” (*mittlere Art von Poesie*), който отново определено не е силата на „нас, немците” – и съответно на този вид либретна поезия ѝ бива отказан възвишения статут на голямата поезия. „Най-подходящ за музиката напротив е известен среден вид поезия, която ние немците почти не смятаме вече за поезия, за която обаче италианците и французите са

<sup>135</sup> Това се отнася с пълна сила за „музикалността” на Яворовата поезия и за абсолютната „музикална” херметичност на същинската символистична поезия. Дори в прекрасните квазипародийни стилизации на Дебелянов – *Легенда за разблудната царкиня*, разбира се, – се задушаваш в херметичността на тази „музикалност”, чиято функция е всъщност да запуши всички отворени пространства, през които да може да проникне *музиката* – като трансценденция.

притежавали много усет и изкусност: една истинна в лиричното поезия, във висша степен проста, с малко думи набелязваща ситуацията и преживяването; в драматичното – без прекалено разклонени заплитания ясна и жива, без да разработва отделния детайл, изобщо стараеща се повече да предостави контурни скици, отколкото поетично напълно изпъкващи произведения.” (Пак там) Хегел би харесал, може би, текстовете на Куентин Тарантино<sup>136</sup> (италиански произход!) или Ицо Хазарта (*как беше се ла ви на испански*). Дори е почти сигурно, че би ги харесал, имайки предвид, че много е харесал либретото на *Вълшебната флейта*, което от края на XVIII до началото на XXI в. обикновено се разглежда като *patchwork*, черга от парцалаци. Хегел е изрично на друго мнение – отново изпозвайки дискурсивния импулс на противника. „Колко ли често не ни се налага да чуваме празните приказки, че текстът на „Вълшебната флейта” бил нещо страшно жалко, а всъщност това скалъпено произведение спада към най-достойните за похвала либретни текстове. След доста налудни, фантастични и плоски продукции Шиканедер тук попада в десетката.” (Ае II, 315) Нека да си спомним прекрасното наблюдение на Адорно за *детската* субстанция на операта – и изрично на *Вълшебната флейта* – за да можем по достойнство да оценим следващите думи на Хегел, в които прозира непосредствената паратактично-изброяваща устност на словото. „Царството на нощта, Царицата, Царството на слънцето, мистериите, посвещаванията, мъдростта, любовта, изпитанията и при всичко това един вид усреднен морал, който е превъзходен в своята всеобщност, – всичко това при дълбочината, при очароващата прелест и душа на музиката разширява и изпълва въображението и сгръва сърцето.” (Пак там) Не съм попадал на по-детска и едновременно с това умиротворено и омагьосано възрастна дефиниция на *Вълшебната флейта*! Това може да го каже само човек, върнал се от челната конфронтация и потреперване пред абсолютния господар<sup>137</sup> (смъртта на

<sup>136</sup> Особено в *Убий Бил*, във връзка с който лапацалото Тарантино е принуден да се защитава, че във филма имало твърде малко текстова и сюжетна плът! *Убий Бил* е засега, може би, *най-музикалният* филм на Тарантино.

<sup>137</sup> *Феноменология на духа* (1806) и *Вълшебната флейта* (1791) са създадени на една и съща възраст – 35 години. Моцарт умира същата година, Хегел разказва двамадесет години по-късно в *Лекции по естетика* за опита на предстоенето пред *абсолютния господар* като съвпадащ с *детския* опит на гледането на *Вълшебната флейта*.

немски е от мъжки род). *Щом може да преодолее ужасите на смъртта,/ въззема се изсред земята той до небесата чак.* Това е светлината на мигновено отварящите се и затварящи се небеса на детската почуда в очакване и приемане на непознатото.

#### IV

Лоренцо да Понте, либретистът, с който Моцарт прави *Сватбата на Фигаро*, *Дон Жуан* и *Така правят всички*, е бил един типичен за XVIII век авантюрист, близък личен приятел на Джакомо Джироламо Казанова. Като първо запознанство с него<sup>138</sup> е достатъчно да споменем, че той успява да учуди с брака си дори приятеля си Казанова, който определено е имал достатъчно основания да не се учудва на нищо в тази сфера. Авантюрният сюжет на неговия живот покрива не само биографичния аспект, но и професионалния, който довежда до срещата му с Моцарт във Виена през пролетта на 1783 г. Да Понте е нает за поет на току-що поканената от Йозеф II италианска трупа на *opera buffa* без да е поставил на сцена нито едно свое либрето. Поканата става по препоръка на институционално добре поставения Антонио Салиери. С оглед на романтическата легенда за „Моцарт и Салиери” е интересно да се види, че именно Салиери непроизволно осигурява на Моцарт най-важния му либретист. Пресичанията между чисто биографичния и професионалния аспект на авантюрният сюжет кулминира в присъствието на Казанова на премиерата на *Дон Жуан* в Прага<sup>139</sup> на 29 октомври 1787 г. – без да го хареса. Можем само да гадаем,

<sup>138</sup> Всички използвани по-нататък биографични данни са от брилянтната статия на Hertz, D. „Mozart and Da Ponte”, *The Musical Quarterly*, Vol. 79, No. 4 (Winter, 1995), pp. 700-718. Цитирам от нея по-нататък в текста със сиглата MDP.

<sup>139</sup> Операта е написана по поръчка от Прага, първото представление във Виена е на 7 май 1788 г. и няма пражкия успех; първото виенско представление е интересно с това, че самият Моцарт елиминира дискусията и до днес финал на операта, която във виенския си вариант завършва с апотеоза на възвишеното в сцената с Каменния гост, а не с оригиналния *buffo*-финал на пражката премиера. С оглед на тази разделена още в източника си традиция на постановките на *Дон Жуан* са приемливи както пълните записи с *buffo*-финала (какъвто запис ползвам тук), така и изпускащите финала „възвишени” версии. Адорно по разбираеми причини смята, че трябва да се придържа към виенската версия с изпуснатия финал, срв. Adorno, Th. W. „Klemperers „Don Giovanni“ [1967]“, цит. съч., с. 543-544. Като източноевропейци може би е по-добре да се придържа към пражкия *buffo*-вариант. Чехът Милош Форман инсценира обаче в *Амадеус* (1984) „възвишения” виенски вариант (без *buffo*-финала), който със сигурност е много по-кинематографичен. Филмът започва с музиката на овертурата на *Дон Жуан*, в която са подхванати мрачно възвишените мотиви от сцената

защо Казанова не се е идентифицирал с Дон Жуан на Моцарт и приятеля си Да Понте. В биографичния аспект на авантюрния сюжет Моцарт и Да Понте се срещат за първи път чрез посредничеството на Раймунд Барон Вецлар фон Планкенщерн (1752-1810), който по това време е хазяин на Моцарт. Името на Барон Вецлар се появява за първи път в писмо на Моцарт до баща му от края на 1781 г., в което се съобщава за присъствалите на негов концерт гости, между които е и „богатият покръстен евреин Вецлар” (reicher gataufter Jud) (срв. MDP 700). Бащата на Барон Вецлар също е конвертит, който през 1778 г. получава благородническа титла. Моцарт и жена му Констанце живеят три месеца в дом, който е собственост на Барон Вецлар, и Моцарт съобщава на баща си, че Баронът не само не иска от него наем за това време, но и плаща разноските по преместването на семейството на нова квартира. При раждането на първото дете на Моцарт и Констанце Барон Вецлар е кръстник и момчето получава неговото име: *Раймунд*. Второто малко име е Леополд – за смекчаване на и без друго недоволния от брака на сина си „дядо” Леополд Моцарт. Тази история с името на първородния син на Моцарт е доста показателна. „По това време той няма по-близък приятел във Виена от Вецлар.” (MDP 701) Очевидно еврейският произход на Барона не е представлявал проблем за Моцарт.

Свидетелството за този близък приятел на Моцарт е от значение дотолкова, доколкото Да Понте също е имал еврейски произход – и също е бил конвертит. Никъде в кореспонденцията на Моцарт обаче не се откриват следи от този факт: той винаги говори за Да Понте като „абат”, което без друго звучи необичайно за нашите уши. „Това, за което Моцарт почти със сигурност не си е дал сметка, е, че Да Понте е бил ръкоположен за свещеник в Римокатолическата Църква (през 1773).” (MDP 702) Звучи почти невероятно – или най-малкото авантюрно – че авторът на либретото на *Дон Жуан* и на фриволно-непристойната *Така правят всички* (а и на не по-малко еротичния *Фигаро*) е бил римокатолически свещеник,

---

с Каменния гост. *Амадеус* може да послужи за не лоша романтическа инициация в музикалния свят на Моцарт. Излязлото през 2005 г. двойно DVD съдържа хубав бонус-материал. От него научаваме интересни подробности за направата на филма в Прага от времето на Чехословашката Социалистическа Република (ЧССР), в които комунистическият и абсолютистският мизансцен съвпадат.

т.е. трябвало е да спазва обета за целомъдрие и безбрачие! Първата асоциация е с ренесансовите образи, които Буркхардт описва в *Културата на Италия през Ренесанса*. Намираме се обаче във втората половина на XVIII в., като картината е усложнена освен това от факта, че Да Понте е конвертит. Това, което със сигурност можем да кажем, е, че Виена по това време е била доста по-толерантна както в конфесионален<sup>140</sup>, така и в емоционален план от Берлин или Ваймар, например. Севернонемските преработки на виенските опери<sup>141</sup> обикновено са били свързани с цензурно прочистване на елементи, които на Север са се възприемали като фриволни или дори „нонсенсни“<sup>142</sup>. Абсорбираният елементи от многовековната традиция на средновековната народна смехова култура *католицизъм* в специфичната за XVIII в. австрийска комбинация с едно *закъсняло* в сравнение с Англия и Франция – и съответно по-весело – Просвещение създава особената атмосфера на Виена от времето на Моцарт, която е чужда на немския „дух“ по на Север. В тази Виена надарени италиански авантюристи от рода на Да Понте и Казанова<sup>143</sup> дишат известно време роден за тях въздух. Подобно на по-младия си приятел Да Понте, Казанова първоначално е трябвало да стане свещеник, освен това е имал сравнително добри познания в областта на музиката.

Към факторите на сравнително жизнерадостния католицизъм, *закъснялото* Просвещение и либералната конфесионална политика от страна на Йозеф II, които правят възможен феномена Да Понте във Виена през 80-те години на XVIII в.,

<sup>140</sup> През 1781 г. излизат „едиктите за толериране“ на Йозеф II, касаещи поданиците от протестантско и юдейско вероизповедание. Тези едикти са били много либерални за времето си.

<sup>141</sup> Срв. Jahrmärker, M. „Das Wiener Singspiel im protestantischen Norden: Vulpius' Zauberflöten-Version für die Weimarer Hofbühne“, цит. съч., с. 126.

<sup>142</sup> Пак там, с. 111. К. А. Вулпиус, шурейт на Гьоте, който прави „преработката“ на *Вълшебната флейта* за Ваймарския придворен театър (1794) изрично отбелязва, че е „изчистил“ текста на Шиканедер „поне – от нонсенса“ (wenigstens – vom Nonsens gereinigt)! При цялото безумие на подобна – възложена от Гьоте! – рационалистично-моралистична „преработка“ на *Вълшебната флейта* Вулпиус адекватно усеща в случая *виенската* връзка между фриволност и нонсенс. Прекрасен пример за иманентното сродство по избор между еротиката и нонсенса са текстовете на Ицо Хазарта.

<sup>143</sup> Срв. Lunzer, H. & Lunzer-Talos, V. (Hg.) *Abroad in Austria. Traveller's Impressions from Five Centuries. An Exhibition of the Austrian Federal Ministry of Foreign Affairs*, Vienna: Rema-print, 1997, 88. Казанова посещава Виена през 1753 г., 1766/67 г. и пребивава там в периода 1783-1785 г. (времето на запознаването на Моцарт и Да Понте) в качеството си на секретар на венецианския посланик във Виена. При това последно пребиваване той за малко не сключва брак. През 1784 г. получава аудиенция при Йозеф II.

трябва да се добави усложняващият картината на сътрудничесово между Моцарт и неговия основен либретист елемент на конвертитската социализация на Да Понте. За разлика от Барон Вецлар, той не се ражда в конвертитско семейство. Баща му се покръства заедно с първородния си син Емануеле Конеляно, когато той е на 14 години, т.е. непосредствено след като Емануеле е минал през юдейския конфирмационен ритуал *бар-мицва*. Току-що приет като пълноправен член на еврейската култова общност – имащ вече правото да чете Тората в Храма, в случай че бъде призван да го направи, – Емануеле непосредствено след това преминава през католическото тайнство на Св. Кръщение, което го изважда от еврейската общност и от днес за утре го поставя в римокатолическата християнска общност. Това е един парадигматичен пример на конвертитския опит на снемането на закона – един в основата си аномичен и дори нихилистичен опит<sup>144</sup> – който социалноисторически съвпада с процесите на еманципация на европейското еврейство и разпадането на традиционната общност на гетото през втората половина на XVIII век. Емануеле/Лоренцо извървява този път в рамките на по-малко от година. Баща му напуска вярата на бащите си не поради преследвания, а защото след смъртта на майката на Емануеле иска да сключи брак с християнска девойка. Мащехата на 14-годишния Лоренцо е само четири години по-голяма от него. Почти винаги присъстващата в менталността на конвертита *промискуитетна* проблематика, съпътстваща и интензивираща аномично-нихилистичния опит, е налице в изключително чист вид. Конверсията отваря същевременно пред младия Лоренцо перспективата на едно *блестящо хуманитарно-класическо образование*, което той получава при подготовката си за свещеническата кариера. В автобиографията си Да Понте означава бързите си успехи в семинарията, които за кратко време го превръщат в блестящ познавач на латинските и италиански класици, с формулировка от равинската „педагогика”, която явно е усвоил още при обучението си по еврейски в детските си години в гетото. „Това, което учителите ми нямаха време да ме научат, аз научих – както едно време е казал ученият раби, –

<sup>144</sup> Срв. за повече подробности по тази проблематика: Сабоурин, Вл. *Произход на испанския пикаресков роман: към генеалогията на реализма*, цит. съч.

от учениците си: *Utmitalmidai rabàdi miculàm.*” (Цит. по MDP 703, курсив при Д. Х.) Конвертитският опит, класическото хуманитарно образование и спомените от преди конверсията се преплитат във фигурата на Да Понте в сложен генеалогически сплит.

Още първата задача, която Да Понте е трябвало да разреши в началото на сътрудничеството си с Моцарт, проявява пълния спектър на авантюрната светлина, в която виждаме пътя му от гетото на малкото градче на север от Венеция до Виена. Той трябва да преработи скандалната пиеса на Бомарше *Безумният ден или Сватбата на Фигаро* (1785), за която Наполеон по-късно ще каже от остров Св. Елена, че това вече е била *Революцията в действие*. Във Виена през 1785-та нещата наистина още не изглеждат да са отишли толкова далече. В писмо от 31 януари 1785 г. Йозеф II формулира все още една възможна алтернатива между пълната забрана на пиесата (*ganz verwerfen*) „или обаче” (*oder doch*) внасянето на „такива промени (*solche Veränderungen*), че цензорът да може да гарантира за представянето на тази пиеса на сцена и впечатлението, която тя би направила”<sup>145</sup>. Да Понте виртуозно се възползва от това *или обаче* на либералния Император и музикален аматьор, чиято сестра Мария-Антоанета по-късно ще бъде гилотинирана през Френската революция. По-късно Да Понте ще се опита в мемоарите си типично авантюрно да надцени ролята си при убеждаването на Императора да подкрепи оперния проект на Моцарт. „Имаше едно препятствие, което първоначално изглеждаше непреодолимо: императорът бе забранил няколко дни преди това представянето на пиесата във Виена. Въпреки това аз реших секретно да напиша музикалната драма и да изчакам сгоден случай тя да бъде представена във Виена или в някой друг град.”<sup>146</sup> Сюжетът не би могъл да бъде по-авантюрен: либретото на *Сватбата на Фигаро* се пише *секретно* от Императора! По-нататък авантюрният сюжет около *Фигаро* се разгръща посредством лична аудиенция при Йозеф II, на която Да Понте успява да убеди Императора да разреши представянето на операта. За Да Понте не е достатъчен фактът, че неговото либрето на практика

<sup>145</sup> Цит. по Heartz, D. “Constructing “Le nozze di Figaro”, *Journal of the Royal Musical Association*, Vol. 112, No. 1 (1986-1987), 79.

<sup>146</sup> Пак там.



осъществява опцията на самия Йозеф II пиесата на Бомарше да се приведе в приемлив за представянето ѝ във Виена вид. Йозеф II дори дава разрешението за публикуването на немския превод на пиесата без никакви съкращения. Авантюрната версия на Да Понте дава възможност обаче да надникнем в начина, по който *буржоата-авантюрист* – какъвто всъщност е бил и самият Бомарше – е виждал политическия залог на пиесата. За Йозеф II пиесата е преди всичко естетически продукт, който като такъв си заслужава да бъде прочистен от политически неприемливите си пасажии, които не накърняват естетическата му стойност. Както за Бомарше, така и за Да Понте обаче *политическата интрига* е съществена за пиесата: *Безумният ден или Сватбата на Фигаро* използва думата „интрига“ както в драматургическия, така и в политическия смисъл. Показателен в това отношение е разговорът между Графа и Фигаро (III действие, 3 сцена), в който Графът прави разлика между *la politique* и *l'intrigue*<sup>147</sup>, докато Фигаро субверсивно ги уподобява. Аналогично на това изходно за буржоазния субект уподобяване на *политика* и *интрига*, либералната културна *политика* на Йозеф II е положена съответно от Да Понте в авантюрната му версия за възникването на операта в наративната матрица на авантюрната *интрига*, в която главно действащо лице е, разбира се, самия той. *В рамките на абсолютистката държава буржоазният субект може да взима участие в политиката само в квазидраматургическия модус на интригата*. Мемоарният авантюрен наратив на Да Понте във връзка с либретото на *Сватбата на Фигаро* разкрива именно тази генеалогическа обвързаност на политика и интрига при формирането на буржоазната субектност.

И тъй, от една страна, Да Понте успешно прочиства пиесата на Бомарше от скандално неприемливите политически (и еротични<sup>148</sup>) елементи, с което изпълнява зададената от либералната културна политика на Йозеф II задача. От друга страна обаче, той запазва в либретото си политическата интрига на френския оригинал, превеждайки го на непредизвикващия цензурни подозрения език на

<sup>147</sup> Бомарше, *Женитба Фигаро* (на французском языке). Книга для чтения для студентов педагогических институтов, Ленинград: „Просвещение“, 1973, с. 112.

<sup>148</sup> Ако Виена е била в това отношение *едни гърди напред* пред севернонемските градове, предреволюционният Париж определено е бил с още едни гърди напред.

абсолютистката церемониалност в неговата привидно най-отдалечена от политиката сфера: *танца*. Вече имаме възможност да подчертаем публично-политическата функция на церемониала в абсолютисткото „общество на спектакъла”, която позволява *трансфера на политическа символика от абсолютистката публичност в деполитизираното приватно пространство посредством естетическата* – „незаинтересована” – *употреба на церемониалността*. Танцът през XVII-XVIII в. е едновременно най-твърдата форма на церемониалността, обхващаща цялото тяло и неговата моторна динамика, и най-лесно поддаващата се на чисто естетическа трактовка публично-церемониална форма. Възникналият през XVII век във Франция *класически балет* е жанровият израз на сплитането *в танца* на най-твърдата церемониалност, репрезентираща властовите отношения в абсолютистката държава, и естетическата свобода.<sup>149</sup> След като научава от Сузана за похотливите планове на Графа за консумирането на „феодалното право на първата брачна нощ”, Фигаро задочно отправя на Графа предизвикателство под формата на покана за танц: “Se vuol ballare,/ signor Contino,/ il chitarrino/ le suonero.” (Ако искате да танцувате,/ господин Графче,/ аз на китарката/ ще ви посвирия.)<sup>150</sup> Фигаро поставя себе си в позицията на учител по танци, а Графът попада в неговата „школа”. “Se vuol venire/ nella mia scuola/ la cabriola/ le insegnerò.” (Ако искате да дойдете/ в моята школа/ на шури подскоци/ ще ви науча аз.) В рамките на тази наративно разгърната танцова метафора властовите роли се обръщат, при което Фигаро добре „ще научи” Графа, как да сваля годеницата му. Привидно безобидната церемониална покана за танц, изразена музикално чрез топичен менует, ескалира до драстично обръщане на ролите: акомпаниращият Фигаро се превръща в учител, който ще накара Графа да прави шури каприоли, шури скокове. От акомпаниращ на еротичния танц на Графа

<sup>149</sup> Основните *школи* в балета – френската, руската и кубинската – демонстрират аналогична генеалогическа обвързаност с абсолютистки държавно-политически формации: френската абсолютна монархия, Руската империя (респ. Съветския Съюз), латиноамериканската единолично-комунистическа диктатура на Фидел Кастро. От аналогично естество е и *българската школа* в художествената гимнастика, наложила се през късния „развит социализъм” – какво биха били 80-те години без Нежка Робева и „българските златни момичета”, които при срещите си с Тодор Живков образуваха един *Трамвай № 5* на най-високо партийно-държавно равнище.

<sup>150</sup> Mozart, W. A. / Da Ponte, L. *Le nozze di Figaro*, цит. съч., с. 23-24.

промискуитетен младоженец Фигаро се превръща при разгръщането на танцовата метафора в *церемониалмайстор*. Посредством промискуитетната, естетически „незаинтересована” свобода на танца се завладяват властовите ресурси на твърдата церемониалност, в която буржоазният субект вече встъпва във функцията на церемониалмайстор. Дошло е времето за репликата на Остап Бендер: *Командоватъ парадом буду я*.

За да не изпускаме от поглед останалите компоненти на генеалогическия сплит в фигурата на основния либретист на Моцарт, нека обърнем внимание на факта, че Да Понте и в трите си либретни текста за Моцарт – *Сватбата на Фигаро*, *Дон Жуан* и *Така правят всички* – най-стриктно се придържа към класицистичното правило за *единство на времето*: действието и в трите опери се развива в рамките на един ден. Най-блестящото му постижение при композиционната реализация на това само по себе си много трудно за стриктно прилагане драматургично правило е безспорно *Дон Жуан*, където действието тече толкова правдоподобно сякаш не подлежи на контрол от страна на една йерархично надпоставена, изключително ригидна класицистична норма. Обикновено правилото за единство на времето поражда един нежелан ефект на неправдоподобно нагнетяване на събитията, с който се сблъсква самият Пиер Корней в шедьовъра си *Сид* (1636). „Не мога да отрека, че правилото за двадесет и четирите часа твърде ускорява събитията в тази пиеса. [...] Същото правило кара Химена да избърза и повторно да иска правосъдие от краля. [...] Романът би му предоставил седем-осем дни спокойствие, преди да бъде търсен отново; обаче двадесет и четирите часа не позволяват: това е неудобството на правилото.”<sup>151</sup> Правилото за единство на времето („правилото за двадесет и четирите часа”), което затруднява Корней в *Сид*, виртуозно е реализирано от Да Понте в *Дон Жуан*, без „неудобството на правилото” да се чувства по какъвто и да било начин. В постмораталното си съществуване в жанра на операта класицистичната драма сякаш с лекота се отърсва от най-трудните си структурни проблеми.

<sup>151</sup> Корней, П. „Разбор към *Сид*”. В: Корней, П. / Расин, Ж. *Френски театър на Класицизма*, София: Народна Култура, 1974, с. 181-182.

В *Сватбата на Фигаро* задачата по разполагането на огромния заплетен тематично-фабулен материал в рамките на двадесет и четирите часа *пее*не определено не е била по-проста за разрешаване. Да Понте успява да свие петте действия на оригиналната пиеса на Бомарше до четири без това да се усети във фабулни празноти и несвързаности. Въпреки намаляването на броя на действията, тематично-фабулният материал си остава прекалено обилен за времевите рамки на един ден, но Да Понте отново успява да избегне сякаш неминуемия структурен ефект на неправдоподобното нагнетяване на събитийния състав на драматичното действие. При успоредното синоптично четене и сверяване на пиесата на Бомарше и либретото на Да Понте става ясно, че по-късото с цяло действие либрето на практика не изпуска нищо от материала, създаващ атмосферата на френската комедия. При това трябва да се има предвид, че операта на Моцарт/Да Понте заварва един рецептивен хоризонт, който добре познава оригиналния френски текст. От друга страна, чисто езиковата близост между френската комедия и италианската опера е могла да наруши литературноезиковата издържаност на либретото. „Близостта на френския и италианския лесно би могла да резултира в многобройни галицизми.” (MDP 704) Да Понте успява обаче да избегне тази опасност – френският присъства единствено като чуждоезиково маркиран цитат, без да нарушава иманентната музикална поетичност на италианския поетически текст. „От своя страна, Да Понте създава едни от най-очарователните стихове, писани някога на италиански език.” (Пак там) Класическата школа на свещеническия семинар си казва думата.

Това не попречва на Да Понте да използва в *Така правят всички* – вероятно за първи път в оперен текст – думата „кучка” по адрес на жена. “Assassina, furfante, ladra, cagna!” (Убийца, измамница, крадла, кучка!)<sup>152</sup> Ако не сме докрай сигурни, дали правилно разбираме италианския оригинал, можем да погледнем английския превод: там недвусмислено – квазирапърски – четем *bitch!* (но не става дума за гетото, от което излиза рапа). Гетото, за което става дума и което не подлежи на

<sup>152</sup> Mozart, W. A. / Da Ponte, L. *Così fan tutte* [CD]. Karl Böhm, Wiener Staatsoperchor, Wiener Philharmoniker. Live recording from the Salzburg Festival 1974, Grosses Festspielhaus, 28.8.1974. Hamburg: Polydor, 1975. Цитатът се намира на с. 178 от либретото.

заличаване от класическото школуване в католическия семинар и просветената еманципация, можем да открием в една дума от сцената на вечерята на Дон Жуан – малко преди идването на Каменния гост. Дон Жуан забелязва, че неговият слуга Лепорело (типична *buffo*-фигура), който му прислужва на масата, скришом си похапва от вечерята на господаря. “(Sta mangiando quel marrano;/ fingerò di non carir.)”<sup>153</sup> Скобите маркират, че Дон Жуан говори, в случая, разбира се, пее „на себе си” – похват, характерен за драмата преди налагането на реализма – а не на висок глас. Какво казва *на себе си* Дон Жуан? „(Този негодник нагъва;/ ще се направя, че не съм забелязал.)” Дотук нищо особено: иска да си направи поредната шега – като няма жени, поне да има шеги. Интересното в репликата *на себе си* се съдържа в думата „негодник”, „мошеник”, „тарикат” – *marrano*. „Марани” са били наричани покръстените евреи, конвертитите – *прасета*. Да Понте изключително изкусно мотивира употребата на тази травматична за конвертитите дума чрез типичната *buffo*-лакомия на Лепорело. Репликата на Дон Жуан, в която се съдържа взривоопасната дума, многозначително е *на себе си*. Веднага след това следва ремарка, която посочва, че наетият от Дон Жуан оркестър, който свири в дъното на сцената на пиршеството, засвирва откъс *delle “Nozze di Figaro” di Mozart*<sup>154</sup>. Преди това наетият оркестър свири откъси от две други опери: *Una cosa rara* (Странно нещо) и *Fra i due litigante il terzo gode* (Двама се карат, третият печели). Да Понте е либретист на първата от тях. В тази сцена очевидно имаме едно заиграване на Да Понте и Моцарт с цитати от техни творби. Явно Моцарт не е имал нищо против музикалният цитат от *Сватбата на Фигаро* да следва след изказването *на себе си* на Дон Жуан, в което се появява думата *marrano*. Дали е знаел генеалогията ѝ? През 1791 г. – годината на смъртта на Моцарт – Да Понте сключва в Триест брак с Нанси Грал (Nancy Grahl), дъщеря на богат еврейски търговец от Дрезден. Майка ѝ е францужойка. Сватбената церемония е извършена в синагога в съгласие с еврейския ритуал. Това е бракът, с който той успява да учуди близкия си приятел Казанова, от когото първоначално го скрива. Да Понте заминава с Нанси за

<sup>153</sup> Mozart, W. A. / Da Ponte, L. *Don Giovanni*, цит. съч., с. 104.

<sup>154</sup> Пак там.

Америка, където те са заедно до нейната смърт в Ню Йорк през 1831 г. Надживява я с няколко години. Така Да Понте преминава през бар-мицва, покръстване, ръкополагане за свещеник на Римокатолическата Църква, либретист на Моцарт и брак в синагога. В този авантюрен сюжет най-важните епизоди сякаш остават Моцарт и Нанси. За щастие на музиката, той първо среща Моцарт.

Фигурата на Да Понте – а и на приятеля му Казанова – отговарят на едно космополитно европейско пространство, осигурено от стабилността на системата от абсолютистки държави, формирали се след проеодоляването на смутните времена на религиозните войни. Един от социокултурните аспекти на това космополитно общоевропейско пространство е италианската опера, която в средата на XVIII в. представлява неразделна част от придворната репрезентативна култура, носеща хомогенни черти в Лондон, Париж, Виена и Санкт-Петербург. Придворната италианска опера е през XVIII в. глобалноевропейски културноиндустриален продукт, чиято основа е една „хомогенна система на производство”<sup>155</sup>, която служи за инфраструктура за нейното разпространение. От жанрова гледна точка италианската опера се основава на една съсловно обусловена бинарна схема, възхождаща към класицистичната йерархия на жанровете: „високата” *opera seria* (букв. „сериозна опера”), която се явява жанров наследник на класицистичната трагедия от XVII в., споделяйки с нея изискванията за съсловно високопоставени герои и заимствани от класическата Античност сюжети; и „ниската” – в рамките на придворната култура! – *opera buffa* (букв. „шутовска опера”) със съсловно средно-и нископоставени персонажи и сюжети от съвременността. Моцарт работи както в сферата на *opera seria* – от зрелите опери *Идоменео* (1781) и *Милостта на Тим* (1791) – така и на *opera buffa* – на първо място *Така правят всички* (1790). В съгласие с класицистичната норма за „чистотата” на жанровете, най-строго валидна преди всичко за „високите” жанрове, всъщност само *opera seria* може да бъде определена като „чист” жанр, докато *opera buffa* се характеризира с една иманентна

<sup>155</sup> Jacobshagen, A. “Genera mixta – Heroisch-komische und tragisch-komische italienische Libretti an österreichischen Bühnen des späten 18. Jahrhunderts“. В: Béhar, P. & Schneider, H. (Hg.) *Österreichische Oper oder Oper in Österreich? Die Libretto-Problematik*, цит. съч., с. 85. Цитирам тази статия по-нататък в текста със сиглата GM.

тенденция към жанрова хибридизация, водеща до т. нар. *genera mixta* – „смесени” жанрове. „Ниското” е склонно по природа към омешване – тъкмо, защото е „ниско”. В тази класицистична логика *opera buffa* на практика винаги прекрочва жанровата си граница, като най-продуктивният и интересен резултат на тази иманентна на „ниското” жанрова трансгресия е т. нар. *dramma giocoso* (букв. „игрива, весела, развлекателна драма”<sup>156</sup>) – жанровото определение, което Моцарт/Да Понте дават на *Дон Жуан* (1787) и *Така правят всички* (1790). Преди да се обърнем към тези произведения, в които еротичното е *страшният майтан*, нека да се спрем накратко на *жанровия промискуитет*, който ги прави възможни.

На първо място, трябва да подчертаем, че през XVIII в. нито жанра на операта като цяло, нито отделните оперни произведения не притежават *инвариантна неприкосновеност* – те реално съществуват и функционират във вариантите на отделните представления: *Дон Жуан* на премиерата в Прага не е *Дон Жуан* на премиерата във Виена, въпреки че и двата варианта отговарят на изричната воля на автора. Вариативността нараства допълнително при преработките, които не са дело на автора: един от драстичните, но представителни примери е Ваймарската преработка (1794) на *Вълшебната флейта*. „Още не е съществувало понятие за произведение (*Werkbegriff*), което да схваща и защитава цялото [на произведението] като подлежащо на запазване единство.”<sup>157</sup> Естетически конститутивно е не понятието за творба/жанр, а понятието за *репертоар*. „Не жанра като такъв, а във всеки отделен случай специфичният, хронологически и географски ограничен репертоар образува съществената изходна величина.” (GM 89) Този структуроопределящ приоритет на прагматиката на репертоара пред „синтактиката” и дори „семантиката” на произведението и жанра в съществена степен обуславя лекотата и бързината на хибридизацията на отделни произведения

<sup>156</sup> *Giocare* означава също така „правя номера, поразии” и „мамя, правя на глупак” – Дон Жуан прави най-вече това в очите на съвременниците на Моцарт, докато ние романтично сме по-склонни да виждаме по-скоро страшното, демоничното. „Смесеният” характер на *dramma giocoso* предполага и двете, но съвременният слушател/зрител е по-добре да наблегне на „поразииите” и „измамите” на Дон Жуан, за да избегне романтичната му демонизация. А не е ли еротичното сферата на *страшния майтан*?

<sup>157</sup> Jahrmärker, M. „Das Wiener Singspiel im protestantischen Norden: Vulpius’ Zauberflöten-Version für die Weimarer Hofbühne“, цит. съч., с. 108 (бел. 13).

и жанрове. Макар че това е един общ за глобалноевропейската „оперна индустрия” (Дж. Росели) процес, през втората половина на XVIII в. особено благоприятни – комплексно благоприятни – условия за хибридизация предлага Хабсбургската империя и най-вече нейната столица – Виена.

Институционалната основа, която на първо място създава тези благоприятни условия във Виена, е положена от културната политика на Йозеф II, благоприятстваща жанровия трансфер между различни национални оперни традиции и произтичащата от този трансфер конвергенция на жанровете. Личните предпочитания на Йозеф II към италианската *opera buffa* не му попречват да основе немския Национален театър (1776), в който от 1778 г. започват да се представят освен немскоезични драми и немскоезични опери – т. нар. *зингшил*. През 1783 г. Йозеф II поканва от Венеция оперна труппа, специализираща се в изпълнението на *opera buffa*. Представленията на немската *зингшил*-труппа и на италианската *buffa*-труппа се редуват в Бургтеатер – всяка една от тях дава по три представления седмично. Двете жанрови традиции попадат на една и съща сцена, върху която става възможен един рецептивно и поетологически съвместен дискурс. „Този дискурс образува предпоставката за откритостта на установилата се във Виена италианска опера спрямо локални влияния и не на последно място също така се явява предпоставка за особено високата пропускателна способност на жанровите граници” (GM 88). Чудесата на *Дон Жуан* и *Така правят всички* отскачат от тази виенска жанрова трансгресия и свръхпроводимост на хетерогенни влияния. *Зашиеметяващото усещане за абсолютна чистота на музиката на Моцарт – чистотата на Дантевия Рай – е ефект на фокусираните през 80-те години във Виена трансгресии и хибридизации на основата на една свръхпроводимост за хетерогенни влияния, чието емблематично олицетворение е детето Моцарт*. Не по-различна е и направата на Дантевия Рай: флорентийска, провансалска, френска, арабска. „По този начин виенският театрален живот в края на XVIII век предоставя една идеална хранителна среда за локално специфичното развитие на *опера buffa*” (пак там). Както обикновено се случва при щастливото стечение на обстоятелствата, дори липсите допринасят за случването на чудото на *Дон Жуан* и



*Така правят всички*: Виена не разполага с необходимите за *opera seria* високи мъжки гласове – *кастратите*. Както казва Ицо Хазарта: *чат ли си, кастрат ли си*. Това, което трябва да сме *чат* в случая, е че Виена през 80-те отказва Моцарт да пише оперна музика за кастрати<sup>158</sup> – музика на *opera seria* – от което на благодатното „ниско-средно” ниво се раждат фигурите на Керубино (*Сватбата на Фигаро*) и „смесената” еротика – страшния майтап – на *Дон Жуан* и *Така правят всички*. „Следователно дългогодишното отсъствие на *opera seria* във Виена образува една решаваща предпоставка за широкото приемане на сценични произведения, поне частично ориентирани наистина в касаещото тематиката и стилистиката спрямо *opera seria*, реализирани обаче със сценичните и музикални средства на *opera buffa*.” (GM 89) За щастие на Виена и Моцарт кастратите са били много скъпи: извън Италия като „място на производство” са си ги позволявали преди всичко Руската империя<sup>159</sup> и Франция.

Показателен в странността си за съвременното ухо пример за свръхпроводимостта на оперната индустрия с нейните трансгресии и хибридации е първият италиански превод на немскоезичното либрето на *Вълшебната флейта* – *Il flauto magico* – публикуван в Прага и Дрезден с жанровото означение *dramma eroicomico* (букв. „героично-комична драма”). Немскоезичният *зингшпил* е преведен на италиански като *dramma eroicomico* не в Италия, а в Хабсбургската империя, при което двете жанрови традиции явно се възприемат като компатибилни, взаимно пропускливи една за друга. Заедно с Венеция – родината на *opera buffa* – Виена (и Хабсбургската империя) е основното място за производство на подобни хибриди, чийто жанров модел е „ниската” склонност на италианската *opera buffa* към „омешване”, трансгресия, промискуитет. В рамките на Хабсбургската империя италианската *opera buffa* дори получава по-благоприятни условия за промискуитетно развихряне, което в Италия е задържано от системообразуващата опозиция на „чистия” жанр на *opera seria*. Отпадането на

<sup>158</sup> Преди виенския си период той го прави в *Идоменео*: при премиерата в Мюнхен ролята на младия принц Идамант се е изпълнявала от кастрат.

<sup>159</sup> Кастратът Луиджи Маркези, например, пее във Виена на път от Италия за Русия (срв. GM 89, бел. 11).

тази опозитивна граница във Виена – поради недостъпността на изпълнители-кастрати – отключва напълно промискуитетния потенциал на италинската *opera buffa*, намиращ потвърждение, подкрепа и усиление от локалната оперна традиция на немскоезичния *зингшпил*. Така се стига до възможността за превеждане на парадигматичния *зингшпил* на Моцарт – *Вълшебната флейта* – като италианска *dramma eroicomico* (пак от Моцарт) – *Il flauto magico*. Така се стига и до щастливо-авантюрното назначаване на венецианеца Да Понте за поет на придворния театър (1783-1791) – самия той въплъщение на трансгресията и хибридността, които го превръщат в идеалния избор на Моцарт. „Тези *genera mixta* [смесени жанрове] представляват следователно една характерна форма на проява на италианското либрето в Австрия.” (GM 86) Най-блестящата проява на тази австрийска оперна хибридизация, на свой ред, откриваме в страшния майтап на еротичните трансгресии на *Дон Жуан* и *Така правят всички*.

Както вече споменахме, жанровото определение, което Моцарт/Да Понте дават на *Дон Жуан* е *dramma giocoso*.<sup>160</sup> В предварителен план си позволих да перифразирам това жанрово определение в интиутивно-всекидневната формулировка „страшен майтап”. Освен на щастливия опит на слушането на операта и на не дотам щастливия екзистенциален опит – Хайдегер би казал, може би, „опита на слушането на битието” – тази формулировка смътно си спомня Валтер-Беняминовия анализ на бароковото светоусещане. Нека обаче сега се опитаме да преведем тези интуиции през един музиколожки жанров анализ<sup>161</sup> на *Дон Жуан*, който изхожда именно от тезата за хибридният характер на жанровата разновидност *dramma giocoso*. Рожденното място на формата е Венеция от средата на XVIII в. Спомняме си разсъжденията на Адорно за развитата буржоазна култура на Венецианската Република като предпоставка за генезиса на операта като типично буржоазен жанр. Това наблюдение е валидно в още по-висока степен за късната жанрова разновидност на *dramma giocoso*: *Дон Жуан* се явява като

<sup>160</sup> *Dramma giocoso in due atti* – вж. Mozart, W. A. / Da Ponte, L. *Don Giovanni*, цит. съч.

<sup>161</sup> Heartz, D. “Goldoni, Don Giovanni and the *Dramma Giocoso*”, *The Musical Times*, Vol. 120, No. 1642 (December, 1979). Цитирам тази статия по-нататък в текста със сиглата GGD. Заедно със статията от същия автор за Моцарт и Да Понте този текст спада към най-информативното и ориентиращо четиво, на което съм попадал в безбрежната музиколожка литература за Моцарт.

последен мохикан на аристокрацията, откриващата действието сцена на *Така правят всички* е ситуирана в шумно неаполитанско кафене. В качеството си на разновидност на *opera buffa* венецианската „развлекателна драма” вече бележи един етап от жанровото развитие на операта, в който аристократичната церемониална публичност изцяло е преминала на естетическо – „незаинтересовано” – разположение на жанровите похвати. Най-далеч в това отношение отива трансценденталният еротичен фарс на *Така правят всички*, където всички форми на аристократичната церемониалност вече са на разположение на опитното – експериментално – познание за „жената”, за „човека”, опустошаващо самите форми в буржоазната голота на „жената” и „човека”. Като опустошени от експерименталното познание обвивки, обшивки на пустотата те изгарят без остатък в музиката на Моцарт – като единствен останал им възможен модус на съществуване: мигновеното изгаряне на чуждото тяло в плътната атмосфера на буржоазния живот, проблясващо за миг одраскване с карфица – еротичните карфици на Керубино, които все още служеха за събличане и обличане на Графинята.

Но да не избързваме, защото в *Дон Жуан*, който пръв е наред в разгръщането на зрялата Моцартова *dramma giocosa*, еротичното все още не е изгубило възможността да адресира изпълнените с живот дадености на ебливите гражданки и малките Селянки със силата на церемониалния жест на аристократическия либертинаж. Той наистина вече е комичен и неефективен – Моцартовият Дон Жуан така и „не пипа жена”<sup>162</sup> – но достатъчен за илюзията на тези, които се връзват, достатъчен за ефективността на еротичната илюзия, дори за нейната положена в комичното смъртоносност. Това богатство на илюзията в нейната всеобхватна – и все още обхваната от формата – екзистенциална пълнота на комичност и смърт може да се разгърне благодарение на жанровата хибридность на *dramma giocoso*. Неин създател е италианският драматург Карло Голдони, който в средата на XVIII в. успява да комбинира в либретните си текстове елементи от *opera seria* и *opera buffa*, добавяйки между съответните „високи” и „ниски” фигури

<sup>162</sup> *От февруари не съм пипал* (Ицо Хазарта).

структуроопределящите за новата форма „средни” персонажи, в които по-късно ще намерят себе си Моцартовите Дон Жуан и Дона Елвира – аристократичния либертин и сантименталната еблива<sup>163</sup> гражданка. „В няколко либретни текста, написани около 1750 г., Голдони комбинира типови характери от сериозната опера (“*parti serie*”), обикновено двойка влюбени с аристократичен произход, със сбирщина от слуги, селяни и други (“*parti buffi*”), които населяват неговите чисто комични произведения. Понякога той добавял също роли, които с оглед на характера си са някъде по средата между другите два типа (“*di mezzo carattere*”).” (GGD 993). Някъде от 1748 г. насетне Голдони започва да нарича тази жанрова амалгама *dramma giocoso*. Терминологическото самоназоваване е удачно, доколкото по времето на Голдони думата *dramma* се е отнасяла до съсловно възвишения свят на *opera seria*, а *giocare* е добавяло „ниския” майтап.

Нека сега да видим вокалните съответствия на тези типове характери. Преди това обаче да подчертаем, че в *dramma giocoso* на Голдони не става дума за индивидуални характери, а наистина за типове, които той взима съответно от *opera seria* и *opera buffa*, докато в специфичните за *dramma giocoso* „средни” характери индивидуализацията е налице само като *условие на възможност* за една еволюционно заложена в иманентната структура на „средния” характер, но все още предстояща *детипизация*. Разпределението на типовите характери по *вокални типове* на свой ред има тенденцията да консервира *драматическите* типове. „Високата” двойка любовници е трябвало да се изпълнява от високи гласове: както ролята на девойката, така и ролята на младежа са били изпълнявани от сопрано. За разлика от *opera seria* обаче, в *dramma giocoso* мъжкият сопран се е изпълнявал от жена, а не от кастрат.<sup>164</sup> Като цяло жанровата разновидност на *dramma giocoso* в Италия от средата на XVIII в. е била социално ориентирана към по-малките театри, специализиращи се в областта на комическата опера, чиято публика е била съответно по-скромна ако не съсловна, то със сигурност най-малкото като

<sup>163</sup> Има ли любов, ебането е неизбежно е може би най-точната дефиниция на буржоазната концепция за любовта; дължим я на *дребнобуржоазния преподавател по етикеция* Ицо Хазарта.

<sup>164</sup> Единствено във Ватикана, където не е било възможно излизането на жени на сцената, кастратите са били задължителни и в *dramma giocoso*; да не забравяме обаче също така, че участието на кастрати е било и чисто финансов въпрос.

финансови възможности. „Те [високите гласове] са позволявали на по-скромната зрителска публика и на по-малките театри за комическа опера да се насладят на някои от вокалните удоволствия на големия стил [на *opera seria*].” (GGD 994) От социологическа гледна точка *dramma giocoso* е била нещо като музикален неоплатонизъм за народа, който вокално е свалял на земята насладите на музикалните праобрази на *opera seria*, без да лишава по-широката публика от земните радости на буржоазната сантименталност, въплътени в „средните” характери. *Mezzo carrattere* служат съответно за мост между музикалните небеса на „високата” любовна двойка и вокалното дърдорене – звънливо при малките Селянки, глухо при останалите селянчета и гражданчета – на *buffo*-характерите. Колкото повече напредва преминаването на аристократичната церемониалност на чисто естетическо разположение, толкова повече високите гласове от *opera seria* започват да символизират антисоциално – т.е. антибуржоазно – буйстване, ирационалност и произвол: ако *Fuggi, crudele, fuggi!* (Махни се, жесток човек, махни се) на Дона Анна все още е в състояние да изрази легитимни (т.е. буржоазни) чувства, то колоратурният сопран на Царицата на нощта вече вокално напуска сферата на „човешкото”.

Имат ли обаче тези разграничения на типове характери и разпределянето им по вокални типове някаква релевантност по отношение на безкрайните диференциални нюанси на оперната музика на Моцарт? Вече споменахме, че в специфичните за *dramma giocoso* „средни” характери (*mezzo carrattere*) се съдържа иманетната структурна възможност за преодоляване на типовата характерология, без обаче това условие за възможност да преминава в действителна индивидуализация на характерите. Най-лесно би било да предположим, че Моцарт просто разгръща тази заложена в *mezzo carrattere* еволютивна възможност, като я екстраполира върху другите типове – *parti serie* и *parti buffi* – и съответно деконструира цялата характерологическа система в полза на една следваща модела на *mezzo carrattere* индивидуализация. Зерлина обаче продължава да бъде малка прелестна Селянка със звънлив гласец, а Дона Анна – изцепващ се ала *opera seria* сопран на млада аристократка, изпълнена с воля за мъст, напомняща за русокосия

войн с женско лице от *Убий Бил*; макар и убита пишка, Дон Отавио също остава „висок” любовник и именно като такъв е сянката на бясната Дона Анна. Нито Дона Анна, нито Зерлина не следват характерологическата структура на *mezzo carrattere*, въплътен в сантименталната еблива гражданка от Бургос Дона Елвира. Ако Дона Елвира високоморално (важна черта на сантименталните ебливи гражданки) не бе „спасила” Зерлина от вещите ръце на Дон Жуан, тя с щастие щеше да го отсене – би го отнесла – като куцо пиле домат. Тук можем да се позовем на няколкократно призовавания авторитет на Т. В. Адорно и Ицо Хазарта: една прелестна Селянка – описаната от Гьоте, онази с възбуждащата „сложеност” и „мощните” руси плитки – със сигурност би „поздравила” Грозния (си) от 9 „ж”. Това не е *mezzo carrattere*. Отмъстителната аристократка Анна също не е.

В писмо от 7 май 1783 г. Моцарт съобщава на баща си за проект, с който да докаже на любимите си виенчани след *Отвлечането от сарая*, че освен немскоезичния *зингшпил* владее и изкуството на италианската опера. Моцарт описва проекта си без да има пред себе си един ред от либрето или конкретна представа за певци (което е било не по-малко важно от текста на либретото). „Най-необходимото обаче е. историята като цяло да бъде истински комична. и по възможност да въвежда 2 еднакво добри женски роли. – едната трябва да бъде *seria*, другата обаче *mezzo carrattere* – но по качество – би трябвало и двете роли да са напълно равностойни. – третият женски характер може обаче да е изцяло *buffa*, както и всички мъже ако се наложи. –”<sup>165</sup> По тази схема на вокално-драматичните характери – преди всичко женските – Моцарт започва да пише музиката на несъществуваща като либрето и изпълнители опера. За мъжките характери явно не го е особено грижа – и четиримата може да са *buffi* – ако се наложи. „Първите му мисли са за вокално-драматичните типове – и особено за интеракциите на три вида женски роли.” (GGD 995) Този проект ще се реализира едва четири години по-късно (за краткия живот на Моцарт един доста дълъг латентен период) – в *Дон Жуан*. Важното в случая е да видим, как Моцарт използва традиционните типове на

<sup>165</sup> Bauer, W. & Deutsch, O. E. (Hg.) *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe*, Kassel: Mozarteum, 1962-1963, Bd. III, 268. Следвам пунктуацията на оригинала.

*dramma giocoso*: очевидно не става дума за очкованата логика на прогресираща индивидуализация на „високите” и „ниските” типове, изхождайки от потенциално индивидуализируемия *mezzo carattere*. Моцарт *пази формите*. Вече основателно сме отвикнали да мислим естетическото постижение на автора и естетическата информативност на произведението в модуса на *съхраняването на формите* – „информационния парадокс” (Ю. Лотман) на каноничното изкуство. Далеч съм от мисълта да определям музиката на Моцарт като „класицистична” – доколкото Класицизмът е представителен за каноничния тип изкуство. Видяхме, че в музиката на Моцарт става дума по-скоро за началото на *естетическата модерност* в музиката – „първия виенски модернизъм”. Това обаче е една *парадоксална модерност*, която не се разгръща чрез разрушаването на формите, а чрез тяхното *квазитеологическо съхраняване*. Не бих могъл да опиша този *естетически парадокс* на съхраняващия формата „модернизъм” по друг начин, освен като го възведа към сферата на теологическото мислене. Ще се опитам да направя това в края на тази част на изследването.

Едва ли е случайно, че най-силната женска фигура от регистъра на *parti serie* – идващи от неоплатонисткото небе на *opera seria* – се появява в *Дон Жуан*: жадуващата за отмъщение Дона Анна. Видяхме, че при нея „сериозно” не съвпада с „праволинейно”: за малко да я изнасят, защото взима един мъж за друг – Дон Жуан за годеника си Дон Отавио; после взима обратно Дон Отавио за Дон Жуан – изглежда иска да взима единия за другия. Същото и другото при нея обичат да сменят местата си. Една ранна постструктуралистка феминистка? Едновременно осъществяваща и деконструираща Просвещението? Който скоропостижно успешно не е забравил 90-те години, може да си спомни, че тогава имаше такива неща. Къде са тези жени сега? Просто изнасилени – или на изнасилващи властови позиции? Или може би и двете: феминистичната диалектика на Просвещението? Когато чуваме крясъка на Дона Анна – *Fuggi, crudele, fuggi!* – всички тези въпроси и спомени изплуват, сякаш 90-те бяха вчера. Музиката е изкуството на очакването и спомена. Вероятно Моцарт е смятал, че това са преди всичко женски фигури, чрез които един мъж би могъл да научи нещо за себе си, нещо за миналото и бъдещето

си. С една дума: сибили, врачки. Аз предпочитам „селянките”. Те обаче явно са били достъпни в цялата си утопична прелест единствено за напускащите света на модерността аристократи. Ние сме се вкопчили в него.

Опасността, за която ме кара да се замисля *Дон Жуан*, се крие във фигурата на Дон Отавио: „сериозната” убитата пишка, сянка на високата Дона Анна. Явно ще трябва да се кара без Зерлина, но поне не като Дон Отавио. Той е тенор, който се вписва в тенденцията, набелязала се през 80-те, за заместване на кастратните сопрано гласове като застъпници на „високите” любовници. „Въпреки тези усилия нещо от скорошното кастрирано минало виси над [него] като характерологически тип – тип, чиято съдба е извън неговия контрол. То виси също така и над Дон Отавио. Не че е скопено слаботелесен – просто е безрезултатен.” (GGD 997) Преди Моцарт/Да Понте Дон Жуан, също като Дон Отавио, е бил тенор. Знаейки, че героят му така и няма да пипне жена до края на операта – той също е безрезултатен – Моцарт все пак го превръща в баритон, вокално отдалечавайки драматическия характер от близостта до скопеното му вокално минало. „Превръщайки Джовани в баритон, Моцарт се обръща отново към традиционния избор за един мъжки *mezzo carrattere* – един междинен вокален тип, който да пасне на междинната му социална роля: у дома както с персонажите с нисък произход, така и с тези с висок (макар че е бич и за двете страни).” (Пак там) На съвременния слушател Дон Жуан се предлага почти изключително като бас (срв., например, записа с Гяуров). В записа, който ползвам, той също е бас: Чезаре Зеппи, определен в предговора към либретото като „подвижен и топъл бас”. Пак там четем за гласа му: „Неговият глас притежаваше една по-тъмна окраска, отколкото е обичайно за Дон Джовани.”<sup>166</sup> Специално проверих, как се определя вокално „моят” Дон Жуан, защото в предварителните ми представи той беше определено с по-висок глас. Да не би модерният сваляч да е с по-висок глас? Дали не се връща към кастратното си минало, от което Моцарт го е освободил, въпреки прозрението в неизбежността на безрезултатността му? Съвременната тенденция Дон Жуан да се изпълнява от бас сякаш има реактивен характер: колкото по-кастратни стават свалячите, толкова по-

<sup>166</sup> Mozart, W. A. / Da Ponte, L. *Don Giovanni*, цит. съч., с. 23.



ниско трябва вокално да слиза Моцартовият Дон Жуан. Въпреки вълшебният съдържан запис на виенчанина Йозеф Крипс (почти набор на Адорно) не мога да се отърся от впечатлението за архаизиращия ефект на баса на Дон Жуан. Но би ли могъл иначе да се изправи вокално пред Каменния гост? Финалното му *No, no!* – последната дума на диалектиката на Просвещението<sup>167</sup> – сякаш би било истерично, ако не беше бас.

Схемата на вокално-драматичните женски характери в писмото от 7 май 1783 г. отговаря не само на *Дон Жуан*, но и на последната *dramma giocoso* на Моцарт – *Така правят всички* (1790): *seria* е Фиордилиджи, *mezzo carattere* – Дорабела, *buffa* – Деспина. Пълната равностойност между *seria* и *mezzo carattere*, на която Моцарт настоява в проекта от 1783 г., се реализира в *Така правят всички* на персонажно-тематично ниво: Фиордилиджи и Дорабела са сестри – *sorelle ferraresi, abitanti in Napoli* (сестри, дами от Ферара, живеещи в Неапол)<sup>168</sup> – сгодени за двама приятели-офицери. Едва различната степен на поддаване на инсценираната от „стария философ“ Дон Алфонсо *проба* – просветения и просвещаващ еротичен експеримент – ги разграничава в хода на провеждането на експеримента: в качеството си на *mezzo carattere* Дорабела се поддава по-бързо и лесно, *seria*-та Фиордилиджи е по-устойчива на „пробата“ и устоява по-дълго на просветения еротичен експеримент. *Buffa*-та Деспина обаче е промискуитетна прислужница на двете сестри, а не прелестна Селянка като в *Дон Жуан*. Чувството за обуржоазяване е пълно, започвайки от първата сцена в неаполското кафене и свършвайки с жестокия просвещенски експеримент, който задава сюжетно-композиционната структура на операта.

Организацията на пространството също е типично буржоазно – *камерно* в етимологическия смисъл на думата, „стайно“, вътрешнопространствено, интериорно. В един публикуван за първи път в *Събраните съчинения* малък рецензионен текст на Адорно – един от първите, написани в емиграция, призрачно

<sup>167</sup> „DON GIOVANNI. No! / LA STATUA. Sì! / DON GIOVANNI. No! / LEPORELLO. Sì, sì! / DON GIOVANNI. No, no! / LA STATUA. Ah tempo più non v'è.“ („ДОН ЖУАН. Не! / СТАТУЯТА. Да! / ДОН ЖУАН. Не! / ЛЕПОРЕЛО. Кажете „да“! / ДОН ЖУАН. Не, не! / СТАТУЯТА. Ах, времето изтече!) – Mozart, W. A. / Da Ponte, L. *Don Giovanni*, цит. съч., с. 111-112.

<sup>168</sup> Mozart, W. A. / Da Ponte, L. *Così fan tutte*, цит. съч., с. 3.

утопично занимаващ се с оперите на Моцарт<sup>169</sup> – *Така правят всички* е дефинирана като „камерната опера на всички камерни опери” (Kammeroper aller Kammeropern). Концепцията за *камерния* характер на *Така правят всички* е определяща за разбирането на динамиката на просветения еротичен експеримент.

Непубликуваният приживе рецензионен текст копнежно призрочно се опитва да продължи в Англия младежката рецензентска дейност в родния Франкфурт на Майн, в която оперните представления<sup>170</sup> играят важна роля. Макар и формулирана в непретенциозния контекст на кратка рецензия, идеята за *камерността* е по-обща и обхваща цялото „драматическо творчество” на Моцарт, което според Адорно е в основата си „камерномузикално”<sup>171</sup>. Моцартовите опери са композирани като *камерна музика*. Адорно подчертава, че частният театър на английския меценат г-н Кристи отговаря с „най-интимния си вид” на *камерността* на оперната музика на Моцарт. Тази камерност, която достига върхната си – най-интериорната си – точка в *Така правят всички*, е налице още в *Сватбата на Фигаро*, която „може да се разбере напълно едва в рамките на стая” (in Zimmernähe), създадени – рамките – от интимността на частния театър на английския меценат. Това е една камерност, която бива почувствана с остротата на изгубилия дома си емигрант, който се опитва да пише рецензии за оперни представления – първото е на *Сватбата на Фигаро* и *Така правят всички* – сякаш си е у дома. И сякаш нарочно първото оперно представление, за което сяда да пише като емигрант, но все още *на немски* – за една изчезнала публика – е на най-камерните опери на Моцарт, чиито опери като цяло представляват „субтилна, прозрачна и ясна” камерна музика. Болезнено изострения опит и рефлексия на оперите на Моцарт като камерна музика става в емиграция, извън интериора на дома.

Комичната *buffo*-традиция и жестоко просветения и просвещаващ еротичен експеримент – това е горчивата еklektika на *Така правят всички* в качеството ѝ на

<sup>169</sup> Adorno, Th. W. „Mozartfest in Glyndebourne“ [1934]. B: Adorno, Th. W. *Gesammelte Schriften*, 1. Aufl., Bd. 19, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984, 278.

<sup>170</sup> Срв. Adorno, Th. W. „Frankfurter Opern- und Konzertkritiken“ [1922-1934], цит. съч., с. 9-255. Първата рецензия е написана от 19-годишния Адорно, последната – непосредствено преди емиграцията в Англия.

<sup>171</sup> Adorno, Th. W. „Mozartfest in Glyndebourne“, цит. съч., с. 278.

камерната опера на всички камерни опери. Нека да подчертаем, че Просвещението натоварва понятието „еклектика” с позитивни значения. В *Енциклопедията* статията за „еклектизма” (*Éclectisme*) е написана от Дьони Дидро (1755) и подробно се занимава както с философския му произход, така и с обосноваването на неговата необходимост за едно просветено мислене, от която, на свой ред, трябва да следва практическото му приложение в просветителската критика. В рамките на просветителския проект еклектизма осигурява една просветена мисловна независимост, която не се спира пред нищо в критическия си преглед на традицията, избирайки от нея разумното, което може да бъде асимилирано за собствена приватна употреба. „Еклектикът (*L'éclectique*) е философ, който потъпква с крака предразсъдъка (*le préjugé*), традицията, всичко идващо от незапомнени времена, всеобщото съгласие, авторитета – с една дума, всичко, което заробва повечето умове – и затова смее да мисли самостоятелно, да възхожда към най-ясните и всеобщи принципи, да ги изпробва (*examiner*) и разглежда, да не признава нищо без свидетелството на опита си и разума си (*de son expérience & de sa raison*), и от всички философии, които безцеремонно и непредубедено е изследвал, да направи една особена, специфична за него домашна (*domestique*) философия.”<sup>172</sup> Тази дефиниция на „еклектика” на Дидро коректно описва както „стария философ” *експериментатор* Дон Алфонсо, така и *камерното* пространство, до което се свежда мисловната есенция на Просвещението след критическия процес на „потъпкване с крака” и безцеремонно потребителски просветено пазаруване в универсалния магазин на идеите.

Поетологическият принцип на *confusion des genres* (объркване, омешване на жанровете), характерен за естетиката на Дидро, също следва философията на „еклектизма”. В *Така правят всички* имаме едно на практика безостатъчно еклектично функционализиране на жанровата традиция на *dramma giocoso* – в качеството ѝ на *genus mixtum* – в безмилостната динамика на просветителския

<sup>172</sup> Цит. по Splitt, G. „*Così fan tutte* und die Tradition der Opera buffa“. В: Zeman, H. (Hg.) *Wege zu Mozart. Bd. 2. W. A. Mozart in Wien und Prag: Die großen Opern*, цит. съч., с. 142.

процес на неограничено експериментиране и изпробване<sup>173</sup>, издъно и без остатък опустошаващо обекта си. От просветената еkleктична функционализация на литературните източници не се спасява дори вмъкнатата в *Дон Кихот* „образцова“ новела на Сервантес *Безразсъдно любопитният*, която всъщност би трябвало широко да отвори очите на Просвещението за опустошителното безразсъдство на подлагането на *изпробване* на основанията на жизнения свят, които трябва да бъдат ревниво съхранявани в цялата им проблематичност, а не подлагани на изпробване, унищожавашо предмета, който привидно иска да постави извън, над, отвъд всякакво съмнение. В самото начало на XVII в. Сервантес недвусмислено формулира в *Безразсъдно любопитният* екзистенциалния опит на опустошителната сила на модерната стихия на експериментирането с жизнените основания, препоръчвайки мъдрата позиция на *широко затворени очи*, която Стенли Кубрик настоятелно ще подчертае в края на XX в. именно по отношение на буржоазния интериор. Просвещението обаче заслепено експериментира в недрата на приватното пространство, водено от разрушителната илюзия, че вижда с широко отворени очи какво прави. Кристалната камерна музика на *Така правят всички* ненатрапливо, почти незабележимо припомня, че в интериора нищо не подлежи на виждане – както музиката не подлежи на виждане. На ръба на романтическия взрив<sup>174</sup> около 1800 г., който ще помете самата възможност за трансцендентност на формите, съвършената *без-образна* музика на най-камерната опера на Моцарт настоява, че интериорът, *camera*-та като *топоса* на музиката не подлежи на виждане. В *Така правят всички* е представено съвпадането на конституирането и разрушаването на вътрешното пространство в *изпробването* на неговата носеща

<sup>173</sup> Във финала на *Така правят всички* – след опустошенията на процеса на изпробване – умъдреността звучи почти цинично: *Te lo credo, gioia bella, / Ma la prova io far non vo'.* (Вярвам ти, съкровище мое, / Но не искам да пробвам, дали е така.) – Mozart, W. A. / Da Ponte, L. *Così fan tutte*, цит. съч., с. 204. След „изпробването“ обаче – дори и да си решил вече да не „пробваш“ – вярата може да бъде само цинична.

<sup>174</sup> Единствената позитивна оценка на *Така правят всички* през XIX в., потвърждаваща като изключение правилото на романтическото разрушаване на идеята за възможността на една трансцендентност на формите, принадлежи на Е. Т. А. Хофман. *Така правят всички* обаче е абсолютната противоположност на романтическата „абсолютна музика“ – и то не защото неясно как левитира над неспасяемата „глупост“ на либретото, а защото с негова помощ стига докрай в описанието на Просвещението без да замлъкне, пеейки.

модерния субект архитектурна устойчивост. Отъждествявайки в кристално симетричната си структура музика и интериор, *Така правят всички* разказва историята на просветеното опустошаване на конституиращото модерната субектност вътрешно пространство от безразсъдно любопитните експерименти на модерния субект.

Просветеният еklektizъм при функционализирането на жанровата традиция на *dramma giocoso* стига в последната Моцартова опера от тази разновидност – която се оказва и последната му опера с Да Понте – до генеалогическите корени на жанровата памет в италианската *commedia dell'arte*. Сюжетно-композиционната симетрия на *Така правят всички* парадигматично възпроизвежда изходната бинарната типология на *commedia dell'arte* с нейните две влюбени двойки, чиито заплетени перипетии определят разгръщането на сценичното действие. При възхождането към жанровите първоизточници на *dramma giocoso* в италианската *commedia dell'arte* Моцарт/Да Понте могат да се опрат на отбелязаните по-горе процеси на жанрова пропускливост и културен трансфер между локалната традиция на народната комедия (Wiener Volkskomödie) и италианската народна смехова култура, при които виенската народна комедия служи за освежаване на народносмеховите пластове на *dramma giocoso*, която през последната четвърт на XVIII в. вече изцяло е преминала в сферата на репрезентативната придворна култура. Финалът с двойната сватба, характерен за *commedia dell'arte*, присъства в болезнено – просветено – трансформиран вид в *Така правят всички*: преди предстоящия щастлив завършек на женитбата на двете сестри с техните годеници, те се женят за тях, преоблечени като чужденци – и то в разменен вариант, при който всяка една се жени за годеника на другата. Между изходната типологическа схема на *commedia dell'arte* – двете влюбени двойки – и характерния за нея щастлив финал (*lieto fine*) – двойната сватба – се разполага опустошителният процес на просветеното и просвещаващо експериментиране.

Осъществяващият просвещението на влюбените „стар философ” Дон Алфонсо не само че *не е* конвенционална фигура от *commedia dell'arte*, но дори *не е* чисто оперна – пееща – фигура. „По начина, по който Моцарт портретира този

“filosofo”, той – взет сам за себе си – е също толкова непригоден в качеството на оперна фигура, както не пеещият, тъй като е просветен, паша Зелим от *Отвлечането*.<sup>175</sup> Сравнението е перфектно: просветеният „стар философ” от *Така правят всички* и просветеният ориенталски деспот от *Отвлечането от сарая* не могат да пеят, защото са просветени. Между просветения ориенталски деспот, който прощава на влюбените и ги освобождава да си идат у дома, от една страна, и просветения стар философ, който подлага на проба любовта на влюбените (жени), за да демонстрира (на мъжете), че всичко подлежи на изпробващо съмнение, от друга, се разполага една диалектика на Просвещението, която няма спиране, докато не опустоши политическата публичност и приватния интериор. Ако *Отвлечането от сарая* е най-непосредствено жизнерадостната от зрелите опери на Моцарт, *Така правят всички* е най-мъдро и съдържано горчивата. Сълзите на щастие във финала на *Отвлечането* с неговия церемониално абсолютистки акт на милост – официално суспендиране на закономерността на отмъщението в чудото на намесата на Суверена – се утаяват в кристалната симетрия на ведрата горчивина на абсолютното съвпадане на интериор и музика в *Така правят всички*. Ако това е наистина пътят на Просвещението, Моцарт го извървява от край до край. Още в началото на пътя обаче той знае, че Просвещението *не може да пее* – и отново го повтаря в края, когато неговата музика вече докосва границата на възможното. Останалото е говорене: просветеният „ориенталски” деспот и просветеният стар (западен) философ не могат да пеят.

В качеството си на един от източниците на *Така правят всички*, новелата на Сервантес *Безразсъдно любопитният*, вмъкната в Първата част (1605) на *Дон Кихот*, предлага добра възможност за обзор на разглеждания в това изследване период като същевременно хвърля фокусирана светлина върху останалия в настоящото изследване наративно „тъмен” отрязък между смъртта на св. Тереса де Авила (1582) и подхванатото във втората част на изследването от средата на XVII в. повествование. Тук не става дума за търсене на континуитет между Испания от втората половина на XVI в. и Франция от втората половина на XVII-ти, който би

<sup>175</sup> Splitt, G. „*Così fan tutte* und die Tradition der Opera buffa“, цит. съч., с. 149.

бил редунаден спрямо изследователската цел, която си поставям тук. Постулирането на континуитет между испанския и френския абсолютизъм е редунадно за настоящия изследователски проект, доколкото той се интересува от формите на проява на абсолютистката държава като *синхронни модели* на генеалогията на модерната субектност и отговарящите ѝ естетически форми. Диахронните изводи са възможни, но не са предмет и цел на разглеждане. В този смисъл трябва да се разбира и разглеждането на новелата *Безразсъдно любопитният* – като интерпретативен модел, съполагащ в един *синхронен* срез две форми на преплитане на мистика и модерност. Макар че новелата на Сервантес може да се разглежда като един от източниците на *Така правят всички*, аз не открих при съпоставката на текста на *Безразсъдно любопитният* и либретото на Да Понте пряка рецептивна връзка. Става дума по-скоро за типологически аналогии, произтичащи от общия италиански източник на Сервантес и Да Понте – песен XLIII на поемата на Л. Ариосто *Бесният Орландо*. При Сервантес имаме едно типично *романно* преосмисляне на вълшебните елементи на конфликта: непосредственият опит на опасната пристрастеност на модерния субект към изпробване, експериментиране със самите жизнени основания на своето съществуване. В този *типологически* смисъл, опосреден от идентичния източник на Сервантес и Да Понте, ще разгледам проблематиката на експериментирането в *Безразсъдно любопитният* като праобраз на тематизирането в *Така правят всички* на окончателно наложеното от Просвещението изпробване на всички основания на човешкото съществуване.

Вмъкнатата новела *Безразсъдно любопитният* от жанрова гледна точка следва модела на италианската ренесансова новела. Действието на новелата е ситуирано във Флоренция от началото на XVI в., което допълнително я доближава до италианския ѝ модел. От тази гледна точка *Безразсъдно любопитният* маркира един етап в жанровата еволюция, който предхожда дълбоката трансформация на жанра, който откриваме в новелите от сборника *Образцови новели* (Novelas ejemplares), който Сервантес издава през 1613 г., т.е. осем години след Първата част на *Дон Кихот*, в която е вмъкнат *Безразсъдно любопитният*. Че тази новела се

намира още преди трансформационната жанрова цезура на *Образцови новели*, проличава най-ясно при съпоставката на *Безразсъдно любопитният* с новелите, ситуирани в съвременната испанска действителност, в които *пикаресковите* елементи с техния драстичен реализъм взимат връх над жанровите конвенции на италианската ренесансова новела. Тази несамостоятелност на *Безразсъдно любопитният* спрямо модела на италианската ренесансова новела изпъква още по-ясно в контекста на *Дон Кихот*, абсорбирал автохтонната испанска жанрова традиция на пикаресковия роман<sup>176</sup>. Бихме могли да предположим, че именно това е бил критерият при вмъкването на новелата в Първата част на *Дон Кихот*, докато събраните в *Образцови новели* произведения се характеризират вече с по-голяма степен на еманципираност от модела на италианската ренесансова новела, която достига връхната си точка в типично *пикаресковите* новели *Ринконете и Кортадильо* и *Измамната женитба* и *Събеседването на кучетата*. В традиционната жанрова рамка на модела на италианската ренесансова новела *Безразсъдно любопитният* обаче успява да тематизира един във висша степен модерен опит: общесията на изпробването на последните жизнени основания на човешкото съществуване. *Романната* тъкан, в която е вмъкната новелата, позволява, от една страна, запазването на *традиционната* жанрова форма на италианската ренесансова новела, позволявайки същевременно, от друга, тематизирането на една *не-традиционна*, във висша степен *модерна* проблематика. Тази двойственост е възможна и функционална единствено в рамките на *романа* като жанров израз на модерната „трансцендентална неподслоненост“.

Типично модерната проблематика на *Безразсъдно любопитният* е маркирана още чрез начина на вмъкването на новелата в романното повествование. Макар че няма никаква сюжетна връзка с основното романно повествование, новелата е ясно разграничена от рицарските романи, с които се намира в един куфар, забравен в странноприемницата, където отседат героите. Похватът на вмъкване на ръкописа на *Безразсъдно любопитният* недвусмислено отбелязва

<sup>176</sup> Тази проблематика е разгледана по-подробно в: Сабоурин, Вл. *Произход на испанския пикаресков роман: към генеалогията на реализма*, цит. съч.



разликата му спрямо определен тип чисто конвенционално повествование: макар и намираща се в един куфар с два рицарски романа, новелата представя една картина на действителността, която трансцендира фантастиката и конвенционалността на рицарските романи по посока на една *актуална жизнена проблематика*. При първото споменаване на „ръкописа“ на новелата ханджията ги нарича „други бумаги“ (otros papeles)<sup>177</sup> – *други* спрямо двата рицарски романа. Задължеността на жанровата традиция на италианската ренесансова новела, от своя страна, намира израз в изящната калиграфия на ръкописа: „бумаги с много добър почерк, написани на ръка“ (papeles de muy buen letra, escritos a mano) (CI 341). Упоменаването на рицарските романи служи за пряка критика на жанра, чийто страстен фен се оказва и неграмотният ханджия, разказващ как „по жетва“ (tiempo de la siega) (CI 339) някой грамотен жътвар чете рицарските романи пред публика от „повече от тридесет“ неграмотни слушатели. Новелата обаче се чете от „някои гости на странноприемницата, които са я чели тук“, „са останали много доволни от нея“ и са искали ханджията да им даде ръкописа „с много жар“ (срв. CI 344). Дистинкцията между устното колективно консумиране на рицарските романи и възприятието под формата на индивидуално четене – „някои гости“ (algunos huéspedes), не всички – не би могло да бъде прокарано по-ясно. За разлика от квазифолклорното битуване на рицарските романи, новелата за *Безразсъдно любопитният* е представена изрично като *литература*. Чрез противопоставянето на новелата на рицарските романи – в един забравен куфар – похватът на вмъкването фиксира както обвързаността на новелата с една *актуална жизнена проблематика*, така и нейния експлицитен *литературен статут*.

Още първите думи на *Безразсъдно любопитният* отправят към високата литературност и жанровия ѝ модел – италианската ренесансова новела: „Във Флоренция, богат и знаменит град в Италия, в провинцията, наречена Тоскана“ (срв. CI 345). В сравнение с началото на типичните пикарескови новели

<sup>177</sup> Cervantes, Miguel de *Don Quijote de la Mancha*, ed. Martín de Riquer, Barcelona: Planeta, 1994, 339. Цитирам *Дон Кихот* по това издание по-нататък в текста със сиглата CI (по началните букви на испанското заглавие на *Безразсъдно любопитният*: Curioso impertinente). Аналогията с английското съкращение за „коефициент на интелигентност“ е случайна, но значеща.

на Сервантес, които започват *in media res* в реалистично уплътнена ситуация, началото на *Безразсъдно любопитният* е доста тежко в конвенционалността на ситуацията и пространната експозиция на конвенционалния сюжет. Далеч съм от възможността да игнорирам блестящата повествователна подготовка на предстоящата в новелата катастрофа. Още във втория параграф на новелата този (Лотарио), който ще преспи с жената на най-близкия си приятел (Анселмо), е изпратен от Анселмо като сватовник при семейството на любимата девойка. „[...] и този, който занесе посланието бе Лотарио” (CI 346). В същия параграф девойката – Камила<sup>178</sup> – „не преставаше да благодари на небето и [!] на Лотарио, чрез чието посредничество я бе сполетяло толкова голямо добро”. Завръзката на катастрофата е перфектна: *посредникът ще разруши връзката*. Хюбрисното му съполагане с „небето” в молитвите на Камила веща най-лошото. Когато говоря за тежкост на експозицията имам предвид преди всичко безкрайното резоньорство – неизбежния *наративно* значим дидактизъм, характерен за генезиса на новелата като жанрова форма през късното Средновековие. Този дидактичен *наратив* не съпътства повествованието, а е структурно-функционално носещ. Сервантес изкусно го използва най-вече в сюжетната експозиция. Същевременно този дидактичен *наратив* изцяло спада към жанровата традиция на италианската ренесансова новела, въпреки че Сервантес постига максималната му сюжетно-композиционна функционализация. В него най-ясно изпъква, че на етапа на *Безразсъдно любопитният* Сервантес още не се е еманципирал напълно от жанровия модел на италианската ренесансова новела.

Безразсъдното намерение на Анселмо да изпробва верността на жена си Камила е дефинирано от самия него като „едно толкова странно желание” (*un deseo tan extraño*), което граничи с „лудостта” (*locura*) (срв. CI 348). Желанието му е „извън общоприетата практика” (*fuera del uso común*). От гледна точка на традиционните представи подобно изпробване наистина напуска границите на

<sup>178</sup> Срв. блестящото преводаческо решение на Тодор Нейков да замени неблагозвучното на български име с близкото по звучане „Камелия”. – Сервантес Сааведра, Мигел де *Знаменитият идалго Дон Кихот де ла Манча*, София: Народна Култура, 1970. Тук си позволявам да използвам оригиналното име, доколкото става дума за научен текст.

обичайната практика. Същевременно конструираната в новелата случка задава модела на модерното отношение към света и човека като подлежащи на безусловно експериментално „изпитване” и изпитание, което не се спира пред самите жизнени основания на съществуването. Както в традиционните представи „общоприетата практика” поставя сравнително ясни граници на желанието, извън които то се превръща в лудост, в модерния свят няма истина извън експерименталната проверка, извън изпробването. „[...] желанието, което ме тормози, е мисълта, дали Камила, моята жена, е толкова добра и съвършена, както мисля, и не мога да узная тази истина, освен ако не я изпитам по такъв начин, че пробата да разкрие каратите на нейната доброта, както огънят показва тези на златото.” ([...] el deseo que me fatiga es pensar si Camila, mi esposa, es tan buena y tan perfecta como yo pienso, y no puedo enterarme en esta verdad, si no es probándola de manera que la prueba manifieste los quilates de su bondad, como el fuego muestra los del oro.) (CI 349) Зад традиционното сравнение на изпробването на благородния метал с огън при Сервантес стои вече опита на специфично модерната алхимия на експерименталното изпробване, изпитание на истината. Желанието на Анселмо е наистина налудно, но тази лудост рефлектира модерното налагане на експеримента като последно основание на истината. „Пробата” (la prueba) е модерната *ultima ratio* на „истината” (verdad). За Анселмо „истината” все още е дадена като *налична* – „тази истина” (esta verdad) – но той вече е обсебен от желанието да я изпробва (probándola). Това, което за нас е вече социална необходимост (превърнатата от модерната наука в квазифаталистична „физическа” необходимост), за Анселмо все още е налудно „желание”, фикс-идея: да *изпробва* все още субстанциално (социално) *наличното*. Анселмо все още си дава сметка за високата цена на опита, който иска да направи – „толкова скъпоструващ опит” (tan costosa experiencia), който дори и да е негативен е стойностен, скъп, – за нас той вече е рутинен, за него не се плаща индивидуална премия, доколкото опитът е станал съ-субстанциален с нашата индивидуалност. За модерния субект няма индивидуалност – която е „субстанцията” на модерния субект, – извън опита.

И тъй, Анселмо моли най-добрия си приятел Лотарио да се опита да съблазни жена му Камила – това е безразсъдната проба. Анселмо е първият в редицата литературни герои, които вече не могат да живеят, без да изпробват основанията на живота си, – далечен „роднина по избор” на Разколников. Отговорът на Лотарио мобилизира цялата мощ на предмодерната епистемология, за да блокира безразсъдното желание на приятеля си. Наистина става дума за прецизна епистемологическа аргументация, но от преди Кантовото разделение между сферите на „чистия” и „практическия” разум. „Но ако [Камила] е толкова добра, както смяташ, безразсъдно нещо ще бъде да изпробваш самата истина, тъй като, след този опит, [Камила] ще остане със същото уважение, на което се е радвала първоначално.” (Mas si es tan buena como crees, impertinente cosa será hacer experiencia de la misma verdad, pues, después de hecha, se ha de quedar con la estimación que primero tenía.) (CI 352) Логиката на Лотарио е перфектна, силогистична: (1) Анселмо *вярва* (crees) в добродетелта на Камила, (2) увереността на Анселмо в добродетелта на Камила съставя *самата истина* (la misma verdad) по въпроса, следователно (3) е безразсъдно да се изпробва, „опитва” (hacer experiencia) истината. Въпреки че тази логика определено вече не работи, не трябва да я лишаваме от сатута ѝ на логика. Това е логиката на един свят, в който има налични, субстанциални истини. Проблемът на Анселмо не е в съмнението и неговата бездънност, а в модерното налагане на социалната невъзможност на субстанциалните истини, не зависещи от експерименталното си потвърждаване. Бездънността на модерното усъмняване (Декарт) резултира всъщност от тази социална невъзможност на субстанциалните истини, а не е негова – на съмнението – предпоставка. Бездънността на съмнението става възможна в момента на изчезването на субстанциалните истини. Епистемологическата аргументация на Лотарио се разполага преди този социалноисторически момент. Важно е да си дадем сметка, че сблъсъкът не е между *логиката* на Лотарио и „желанието” на Анселмо, а между две логики, една от които по времето на Сервантес<sup>179</sup> все още не

<sup>179</sup> Това ще стане петнадесетина години след смъртта на Сервантес в *Разсъждение за метода* (1637) на Р. Декарт.

е философски дискурсивирана. „[...] за какво искаш да поставиш под съмнение тази истина?” (*¿para qué quieres poner esta verdad en duda?*) (CI 354) Въпросът на Лотарио е колкото логичен, толкова и *патетичен*, издаващ, че вече няма възможност за извъннаходимост спрямо модерната логика на експерименталната проверка на истината.

Реториката на примерите, с които Лотарио иска да подкрепи епистемологията на субстанциалната истина, е правопрпорционална на тяхната очевидна неефективност. „С честната жена трябва да се придържаме към стила, към който се придържаме със светите реликви: да ги почитаме и да не ги пипаме.” (*Hase de usar con la honesta mujer el estilo que con las reliquias: adorarlas y no tocarlas.*) (CI 355) Нека не забравяме, че в условията на католическата Реформа (Контрареформацията) това не може да бъде казано иронично – не и използвайки думата „религиозна реликва”. За нас тази дума е станала синоним на „сувенир”, но първоначалното ѝ значение е „свят предмет”. *Епическата ирония на Сервантес никога не касае фундаменталните предмети на католическата вяра и това едва ли е само от предпазливост.* Когато използва примера със светите реликви, Лотарио се стреми да се опре на самите основания на епистемологията на субстанциалната истина, а те са, разбира се, религиозни. Не може да има субстанциални истини без теология. Другият пример на Лотарио също носи конотациите на религиозна алегория. „Трябва да се пази и уважава добрата жена, както се пази и цени една красива градина, пълна с цветя и рози, чийто собственик не позволява никой да се разхожда в него, нито да пипа цветята; достатъчно е отдалеч и през желязната решетка на оградата да се наслаждават на техния аромат и красота.” (*Hase de guardar y estimar la mujer buena como se guarda y estima un hermoso jardín que está lleno de flores y rosas, cuyo dueño no consiente que nadie le pasee ni manosee; basta que desde lejos y por entre las verjas de hierro gocen de su fragancia y hermosura.*) (Пак там) Преценката за липсата на ирония в първия пример със светите реликви се затвърждава от алегорията на втория, чиято стилистична изчистеност отговаря на прозрачността на алегорическата структура. „Жената е от стъкло;/ но не бива да се пробва/ дали може или не може да се чуупи,/ защото

всичко е възможно.” (Es de vidrio la mujer;/ pero no se ha de probar/ si se puede o no quebrar,/ porque todo podría ser.) (Пак там) Нека да си спомним новелата на Сервантес за лиценцията Видриера („Стъкларов”), където еротиката и лудостта (фикс-идеята на лиценцията, че е от стъкло) тясно се преплитат. Логиката на експерименталната проверка на истината е „лабиринт” (laberinto), от който няма излизане, освен ако не се върнем назад по следите си.

Желанието на Анселмо да влезе в лабиринта на експериментите също бива определяно като „лудост” или „болест”, при което определението „болест” (enfermedad) е на самия Анселмо. Описанието на болестта показва един от възможните източниците на най-впечатляващите детайли на Гарсия-Маркесовия „магически реализъм” в *Сто години самота*. „[...] аз сега страдам от болестта, която обикновено имат някои жени, които ги обзема силното желание да ядат земя, гипс, въглен и други по-лоши неща, които дори на глед са гнусни, да не говорим на вкус; така че е необходимо да се използва някакво изкуство, за да оздравея” ([...] yo padezco ahora la enfermedad que suelen tener algunas mujeres, que se le antoja comer tierra, yeso, carbón y otras cosas peores, aun asquerosas para mirarse, cuanto más para comerse; así que es menester usar de algún artificio para que yo sane) (CI 357). Неустойимото желание за изпробване на жизнените основания на собственото си съществуване е описано със симптоматиката на едно компулсивно орално поглъщане на неподлежащи на ядене неща – на първо място *земя* – което се определя като специфична за жените мания. Това сякаш надхвърля мярата на реториката, необходима за убеждаването на Лотарио да се заеме с „излекуването” на своя приятел от натрапливото желание за експериментално изпробване на екзистенциалните основания на живота си. Оттук нататък започват „преструвките” (fingimiento) (срв. CI 367) на Лотарио: първо, че наистина се опитва да съблазни Камила, после, че тя още не се е поддала. Експериментирането и преструването са генеалогически преплетени още в *Безразсъдно любопитният*, за да се превърнат в *Така правят всички* в основен двигател на драматическото действие. Анселмо, от своя страна, започва да шпионира в собствената си къща своята жена и най-добрия си приятел. Експериментиране, преструване, надзор –

координатите на лабиринта са вече зададени. Алегорически еквивалент на този лабиринт е неистовото *дълбаене* в миньорска шахта, подкопаването на жизнената основа. „[...] за какво искаш да дълбаеш по-надолу в земята и да търсиш нови жили на ново и никога невидяно съкровище, излагайки се на опасността цялата [мина] да се срути, защото, в крайна сметка, се държи на слабите опори на слабата ѝ природа?” ([...] ¿para qué quieres ahondar la tierra, y buscar nuevas vetas de nuevo y nunca visto tesoro, poniéndote a peligro que toda venga abajo, pues, en fin, se sustenta sobre los débiles arrimos de su flaca naturaleza?) (CI 361-362) Синтактичната игра със субектите „мина”, „земя”, „жена” показва, че при тази „миньорска” алегория става дума за един събирателен субект – субстанциалната основа, подкопавана от неистовото експериментално дълбаене в жизнените основания на съществуването.

След като експериментът завършва – от гледна точка на Лотарио – с влюбването му в Камила и вече „автентичното” ѝ съблазняване, експериментирането продължава – от гледна точка на успокоения Анселмо – в модуса на „незаинтересованото” любопитство и развлечение. Тази ситуация доста точно описва модерното състояние на безкрайно експериментиране: първоначално (при Декарт) то има за цел да конструира една безспорна основа, която да замести пропадането на християнската субстанциалност; по-късно *експериментирането се еманципира от изходната екзистенциална потребност, превръщайки се в „незаинтересованото” познавателно „любопитство” на модерната наука, което в субективния си аспект няма как да мине без мотивацията на „развлечението”*. Анселмо вече прави това, без все още да знае, че го прави. „Но, въпреки всичко, го помоли да не изоставя предприятието, пък било то и само от любопитство и развлечение” (Pero, con todo eso, le rogó que no dejase la empresa, aunque no fuese más de por curiosidad y entretenimiento) (CI 366). Илюзорната сигурност, която модерният субект добива от експерименталната проверка на основанията на съществуването си, го кара да продължи да експериментира – вече „незаинтересовано”, от чисто любопитство и (най-често непризнавано) за чисто развлечение. Колкото и да е странно, ние също, подобно на Анселмо, не си даваме

сметка за илюзорността на придобитата от експерименталното изпробване сигурност, не си даваме сметка, че *любопитството и развлечението на продължаващото непрестанно експериментирание всъщност предполага първоначалното разрушаване на субстанциалната основа на съществуването ни чрез основополагащия – и по необходимост разрушаващ основите – изходен експериментален акт*. Самият факт, че експериментираме свидетелства за необходимостта от набавяне на липсващи основания. *Забравянето на екзистенциалната мотивация на изходното усъмняване прави по-нататъшното експериментирание да изглежда като продукт на „незаинтересовано” любопитство и (най-често скрито) развлечение*. Сервантес и непосредствено след него, още в рамките на XVII в. и вече в сферата на „твърдия” научен дискурс Б. Паскал показват, че експерименталното любопитство и съпътстващото го развлечение се разгръщат над бездната на разрушените последни жизнени основания на съществуването. Ужасът на Паскал пред това развлечение над бездната може вече да се усети в сцените с писането, четенето и коментирането на сонетите, разигравачи се между илюзорно стъпилия след „пробата” на здрава основа Анселмо, от една страна, и участващите в продължаващото за развлечение експериментирание Лотарио и Камила, от друга. Лабиринтът на това развлечение става още по-заплетен поради факта, че в сцените със сонетите Камила още не знае, че самият Анселмо е възложил на Лотарио да я съблазни – че любовта на Лотарио е продукт на експеримент!

Процесът на експериментирание неизбежно поражда неразличимостта на истина и фикция за убедения, че експерименталното изпробване може да му осигури твърдо екзистенциално основание. Анселмо се намира в това положение. Лотарио и Камила, които разиграват фикцията като истина, от своя страна, се намират в положението да полагат всички усилия за превръщането на фикцията в истина. „[...] изглеждаше сякаш се бяха превърнали в самата истина на това, на което се преструваха.” ([...] pareció que se habían transformado en la misma verdad de lo que fingían.) (CI 381) За разлика от българския глагол „преструвам се”, испанският *fingir* е транзитивен, което още повече засилва съвпадането на истина и



фикция в субекта, който чрез преструването *си* трансформира фикцията в истина. В края на процеса на експериментиране Анселмо ще завари къщата си „пустинна и самотна” (*la casa desierta y sola*) (срв. CI 388), което точно описва резултата на предизвиканата от него верижна реакция на експериментирането. Разрушен е не само интериорът – „къщата” (*la casa*) – но Анселмо се чувства *обезприютен* и от „небето, което го покрива” (*desamparado, a su parecer, del cielo que le cubría*). Формулировката е изключително „контрареформаторски” внимателна – „както му се струваше” – и същевременно вече съдържа *трансценденталната неподслоненост* на модерния субект, за която говори Г. фон Лукач. Небето, което покрива модерния субект, вече не му осигурява подслон. *Процесът на експериментиране разрушава както подслона на интериора, така и трансценденталния подслон на покриващото ни, но вече неспособно да ни подслони небе*. В предсмъртния си час Анселмо стига до закъснялото прозрение, че „тя не бе длъжна да прави чудеса” (*no estaba ella obligada a hacer milagros*) (срв. CI 390), в което думата *чудо* (*milagro*) все още пази теологическото си значение, безвъзвратно первертирано обаче от *очакващите и произвеждащи „чудеса”* експерименти на модерния субект. Анселмо не успява да допише бележката, която да фиксира смъртоносния му опит. Заварват го „прострян по лице, половината на тялото на леглото, а другата върху бюрото” (*tendido boca abajo, la mitad del cuerpo en la cama y la otra mitad sobre el bufete*). Мисля, че това е първото литературно описание на смъртта на човек, умиращ под едно безприютно небе. Това обаче не е последната дума на Сервантес: новелата *Безразсъдно любпитният* е прекъсната в самия край – *преди* описанието на абсолютната безприютност на Анселмо, която го следва по петите дори сякаш и след смъртта му, – от голямото сражение на Дон Кихот с меховете с вино. *Цезурата на пролятото вино и смеха трезво се връзва в отчаянието на един обезприютен от експериментирането свят*. За разлика от лудостта на Анселмо, лудостта на Дон Кихот не експериментира, а дори и насън безстрашно и неотразимо пролива безсмъртната кръв на виното и смеха, обагрящи безутешната гипсова сивота на посмъртната маска, оставена от експериментите на модерния субект.

Както в *Безразсъдно любопитният*, така и в *Така правят всички* обект на изпробване са *женските* фигури. Не е достатъчно да констатираме, че мъжкият субект изпробва себе си посредством женските фигури. Очевидно има някаква логика на това опосредяване на изпробването на модерния мъжки субект в женските фигури, която притежава автономна динамика. В самото начало на процеса на експериментиране, което е хванато в *Безразсъдно любопитният*, женската фигура е едновременно по-автономна и по-обектна по отношение на процеса на изпробване, отколкото в късната просвещенска фаза, представена от *Така правят всички*, където женските фигури са по-несамостоятелни, но за сметка на това по-субектни. Можем да предположим, че женските фигури, опосредяващи процеса на изпробване на мъжкия субект, преминават през аналогичен процес на модерна субективация, при който обаче нарастването на субектното им качество върви успоредно с намаляване на автономността на действие. Камила е по-обектна и по-автономна, Фиордилиджи и Дорабела са по-субектни и по-несамостоятелни. Възможно е тези еволюционни размествания да представляват на първо място жанрови ефекти: новелистичната обектност и действеност на Камила, от една страна, и оперно-драматичната субектност и редуцирана активна самостоятелност на Фиордилиджи и Дорабела, от друга. Може да предположим също така социокултурни и социалноисторически обуславящи фактори: „пробата” на Анселмо, която нарушава обичайната практика на доверие към силно ограничената в движението си в публичното пространство Камила (тенденцията за засилено регресивно спрямо предходното ренесансово развитие затваряне на жената в Испания през втората половина на XVI и началото на XVII в.), на практика отваря свободни пространства за действие пред самата нея; „пробата” на Ферандо и Гулйелмо в *Така правят всички*, от своя страна, представя сблъсък на характерния за аристократичната култура на *ancien régime* взаимен либертинаж на мъжете и жените с новия буржоазен идеал на съпругеската вярност (важащ преди всичко за жените, разбира се) – в този просвещенски контекст нарасналото признаване на жената като субект на връзката се заплаща с намаляването на нейната самостоятелност. Както и да погледнем на функцията на женските фигури в

процеса на експериментиране на модерния мъжки субект, явно се налага да се спрем отделно на мястото им както в жанрово-композиционен, така и в социокултурен аспект. При този мисловен ход следвам, освен всичко друго, непосредствената си интуиция на слушател, че в оперите на Моцарт определящи са женските гласове – с изключение<sup>180</sup> на Дон Жуан, който обаче също е функция на *обилието и силата на женското многогласие*.

Вече имаме възможност да отбележим, че Моцарт конципира оперите си, изхождайки от конфигурацията на женските роли. *Дон Жуан* и *Така правят всички* демонстрират реализацията на една изходна вокално-характерологическа типология, в която женските фигури играят определяща роля. „Най-великата *seria* роля в цялата оперна продукция на Моцарт е безспорно Дона Анна. На нея пасва една *mezzo carrattere* роля с еднаква тежест и превъзходност – сантименталната Дона Елвира. Триото е закръглено, спектърът на женствеността е доведен до завършена цялост, поне в тази опера, от хитрата, но симпатична селска девойка – *buffa*-та Зерлина.” (GGD 995) От социалноисторическа гледна точка специално внимание заслужава Моцартовата типология на женската *seria*-роля, доколкото в нея се репрезентира сблъсъкът на аристократичната концепция за *amour-passion*<sup>181</sup> – любовта страст – и постепенно налагащата се през XVIII в. нова буржоазна сантименталност. Като оставим настрана фигурата на малката прелестна Селянка, която живее в някакъв свой свят, до който в момента имаме безопасен достъп единствено в модуса на утопичните обрати на народната смехова култура, най-грабващите женски гласове на Моцарт спадат към типа на *seria*-ролята: Дона Анна, Памина и нейната майка също, Царицата на нощта. Магията на тези женски гласове е – и *е била* още за съвременниците на Моцарт – магията на *анахронично-архаичното*. Жанровата разновидност на *opera seria* е била най-тясно свързана с класицистичната трагедия на XVII в., надживяваща в операта своята смърт и

<sup>180</sup> Друго показателно изключение е персонажът на пажа Керубино от *Сватбата на Фигаро*, който обаче вокално се изпълнява от жена. А на Дон Жуан може да се погледне като на порасналия Керубино.

<sup>181</sup> За проблематиката на *amour-passion* и нейния символен принос за формирането на модерния дискурс на любовта вж. преди всичко: Luhmann, N. *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität* [1982], Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994.

тривиализация през XVIII век. Един от генеалогически определящите източници на оперните либретни текстове е именно тривиализираната през XVIII в. френска класицистична трагедия. В случая *процесът на тривиализация означава надживяване в рамките на друг жанр, чиято жизненост черпи сили от рецептивната смърт на тривиализираната форма*. Парадигматични примери на този процес представляват жанровете на романа и операта.

От гледна точка на налагащата се през XVIII в. буржоазна сантименталност типичната за класицистичната трагедия *amour-passion* бива негативно натоварена. „Amour-passion на tragédie classique бива следователно негативно представена като чисто телесна, сексуална подвластност, на която бива противопоставено едно разтелеснено чувствително [в смисъл на „сантиментално“] влечение на сърцата (empfindsame Herzensneigung).”<sup>182</sup> В оперите на Моцарт женските *seria*-роли изразяват чувства, които в контекста на новата буржоазна сантименталност вече се възприемат като анахронични, за да не кажем архаични. Става дума за една социалнопсихологическа динамика на *отдалечаване на близкото минало* като предисторично, анахронично, архаично. Съответните явления много ясно се разпознават като принадлежащи към непосредственото близко минало – *настоящото минало* на възприемателя – и същевременно биват отпращани с един широко-пренебрежителен жест някъде далеч от настоящия рецептивен момент. В оперите на Моцарт този жест губи дребната си пренебрежителност, интензифицирайки същевременно широтата си до размаха на вокалното *неустовство* на женските *seria*-роли. Моцартовите женски *seria*-роли спадат към типа на *неустовите жени*. Показателно е, че Моцарт избягва да ни представя сериозни мъжки неистови фигури: в единичните случаи, когато са неистови, мъжките фигури спадат към регистъра на комично-страшните – и страшно-комичните – персонажи от рода на Осмин от *Отвлечането от сарая* и Моностатос от *Вълшебната флейта*. Единият е мюсюлманин, другият – мавър, негър. По точното определение на Дитер Борхмайер те представляват типични *underdogs*

<sup>182</sup> Borchmeyer, D. „Raserei und Empfindsamkeit – Mozarts dämonische Frauengestalten“. В: Zeman, H. (Hg.) *Wege zu Mozart. Bd. 2. W. A. Mozart in Wien und Prag: Die großen Opern*, цит. съч., с. 55-56. Цитирам сатията на Д. Борхмайер по-нататък в текста със сиглата RE.

(срв. RE 51), за разлика от високопоставените си женски еквиваленти, които до една са аристократки (на първо място, Дона Анна, с известни семантични уговорки – които обаче не касаят цвета на кръвта ѝ – Дона Елвира) и дори с владетелска кръв (Памина е принцеса, и, разбира се, нейната майка също, Царицата на нощта *herself*).

В интересно обърнато съотношение между пол и произход неистовството излиза на сцената в септемврийските кланета в Париж през 1792 г., когато фанатизирани жени реализират на улицата това, за което пеят при Моцарт неистовите женски фигури. Определено не докрай типичната в това отношение Дона Елвира изпява пет години преди кръвопролитията в революционен Париж следното по адрес на изоставилия я Дон Жуан: „Ах, ако намеря негодника,/ и той не се върне при мен,/ ще го подложа на ужасни изтезания,/ ще изтръгна сърцето му” (*Ah se ritrovo l’empio,/ e a me non torna ancor,/ vo’ farne orrendo scempio,/ gli vo’ cavare il cor*).<sup>183</sup> Фактът, че Дона Елвира не е чиста *seria*-роля, а *mezzo carattere*, „среден” характер, оставя за Дон Жуан сантименталната кондиционална вратичка за спасение, ако „се върне” при нея; радикалните парижки съответствия на Моцартовите същински *seria*-роли не предлагат на аристократите (или набедените в революционната суматоха за такива) тази опция. „Когато съобщенията за първите ексцеси на парижката Революция достигат до Германия, революционният ентузиаст Йохан Хайнрих Кампе подчертава, че за тези беснувания са били виновни най-вече „жените в Париж” („Weiber in Paris“), тъй като женският пол и без друго „отстъпва на мъжкия по култура, въздържание и нравственост, и всеки път, когато се стигне до насилие, се отличава с кръвожадност и жестокост”. Това се дължало, между другото, на „по-голямата слабост на този пол, защото е известно, че по-слабият обикновено е и по-жестокият”.” (RE 69, бел. 2) Това причудливо и същевременно показателно преплитане на полово-родови стереотипи и политически пристрастия в следреволюционна Германия<sup>184</sup> реактивира архаични

<sup>183</sup> Mozart, W. A. / Da Ponte, L. *Don Giovanni*, цит. съч., с. 36.

<sup>184</sup> Най-далече и дълбоко стига Хайнрих фон Клайст в неистовата си трагедия *Пентезилеа* (1809), където царицата на амазонките заедно с кучетата си разкъсва със зъби Ахил; за пример от XX век – и социалистическия лагер – срв. стихотворението на Хайнер Мюлер, използващо мотива за разкъсването на Антей (превърнат от Артемида в елен, защото е видял гола девствената богиня) от кучетата на богинята на лова.

митологични модели, възхождащи най-вече към античните вакханки (менади) и литературните им посестрими при Еврипид (*Медея*, *Вакханки*), Вергилий (образа на Дидона) и Сенека (*Медея*), но също така и към архаичните женски божества, пазителки на майчиното право – ериниите (Есхил *Евмениди*). От Моцартовите неистови жени най-близо до тази в основата си матриархатна архаика, изровена при дискурсивирането на опита на Френската революция, стои Царицата на нощта от *Вълшебната флейта* (1791). В последната си оперна продукция, бележеща началото на специфично *буржоазната опера*, Моцарт успява да придаде завършена музикална форма както на Просвещението, така и на рецептивно архаизираната от него – всъщност съвременна му и генеалогически родна – епоха на абсолютизма.

Неистовите жени в оперите на Моцарт са движени от два основни мотива, които се явяват в различни пропорции: любовта и властта. Споменатите вече фигури на неистови жени в лицето на Дона Елвира и Царицата на нощта задават всъщност крайните точки на типологията на Моцартовото женско неистовство, в които един от мотивите на неистовото клони към нула, изместен и погълнат изцяло от другия. Ще използвам при представянето на тези крайни точки на женското неистовство в оперите на Моцарт формулировките на немския литературен историк Дитер Борхмайер. Той определя заеманата от Дона Елвира крайна точка в регистъра на Моцартовото женско неистовство като „любовен интерес без властови интерес“ (срв. RE 54). Мисля, че тази формулировка е изключително прецизна и успява същевременно да хване неуловимото очарование на Дона Елвира, която иначе е типичен пример за сантиментална еблива гражданка, въпреки че по литературна традиция притежава синя кръв. Предполагам, че феминисткият анализ ще открие в тази очарованост от Дона Елвира патриархалния страх от властовите амбиции на жената. За мен не е проблем изрично да приема тази критика. Харесвам Дона Елвира в нейната всеотдайност, която винаги е готова да отстъпи от себе си заради мъжа, когото обича. Моцарт/Да Понте определено несантиментално я поставят в ситуации, в които тя става дори комична, а може би и жалка. Характерологическият тип на *mezzo carrattere*, към който спада Дона

Елвира, дава типологическа възможност за въвеждането на комични аспекти в образа, които на моменти сякаш прекриват границата на женското достойнство. Мисля, че не това ме привлича в нея, но чертата на всеотдайността, която харесвам, предполага наистина поставянето ѝ в подобни сами по себе си не особено приятни ситуации. Доколкото смятам политическата коректност за опасна и вредна за мисленето и артикулирането на определен важен за мен екзистенциален опит, смятам, че е коректно и полезно за изследването да заявя, че изпитвам страх от жени във властови позиции, което съответно ме кара да харесвам неистовството на Дона Елвира, изключващо мотива на властта. Мисля, че също така е добре изрично да подчертая, че не харесвам другия ѝ аспект – на сантиментална еблива гражданка. Това негативно предпочитание вероятно също може да даде основание за критика от страна на феминистичния научен дискурс, но в случая бих предпочел да не предполагам от какво точно естество ще е тя.

Ако Дона Елвира представя крайната точка на женската неистовост, в която властовия интерес е напълно погълнат от „любовния интерес”, Царицата заема другата крайна точка, в която имаме съответно „властови интерес без любовен интерес” (Д. Борхмайер). Интересното за мен в случая с Царицата на нощта е, че след „облеченото в доспехи пеене” (*geharnischter Gesang*) най-силно се идентифицирам именно с ариите на Царицата на нощта<sup>185</sup>. Очевидно тук има някакво несъвпадение на естетическо харесване и политическо отхвърляне. Възможно е също така естетическото харесване да се реализира на фона на политическата безпомощност на Царицата на нощта, запратена от Царството на светлината (Просвещението) в подземията на храма. Вероятно можем да харесваме Царицата на нощта, както изпитваме положителни чувства към победените и слабите. В най-непосредствен план ще кажа, че определено се идентифицирам с *музикалното неистовство* на колоратурното ѝ пеене, което ме поставя във възможно най-голяма близост до представата ми за *песента на сирените*, от която се ражда музиката. След като не успяват да погубят с пеенето си хитроумния и

---

<sup>185</sup> Заедно с ариите на Памина, след като привидно е отритната от любимия си Тамино, а след това и наистина е отритната от майка си.

технологически похвален праобраз на модерния мъжки субект в лицето на Одисей, те се хвърлят надолу с главата (да не забравяме, че те имат тяло на птици и глави на жени) в бурното море и така загиват. От тяхната песен се ражда музиката, *след като* протомодерният мъжки субект устоява на песента им – и това е техният край. Раждането на музиката е неразделно генеалогически сплетено с мъжкото устояване и женската смърт. *Тази женска смърт отнася със себе си пълнотата на човешкото и абсолютната сила на пеенето, за да остави място за окования мъжки субект и естетическата сфера на музиката.* Този амбивалентен процес намира сякаш израз в ариите на Царицата на нощта, припомняйки на окования мъжки субект за невъзможната за него – защото *немъжка* – свобода и пълнота на абсолютната потопеност в пеенето. Останалото обаче е Просвещение. Това би могло да обясни, защо във *Вълшебната флейта* Царицата на нощта е противникът на владетеля на Царството на светлината Зарастро.

За разлика от владетеля на Царството на светлината, Царицата на нощта *няма име*. Безименността маркира дълбочината на археологическия пласт, в който се разполагат най-архаичните елементи на съществуването. Името е светлината и тайната, която свети дори в абсолютния мрак. Царицата на нощта обаче няма име. Това е най-дълбоката тайна на нарицателното име на майката. От гледна точка на Царството на светлината тя се намира в една анахронична времева дълбочина, върху която минава блестящият валяк на хомогенното модерно време. Архаичната темпорална шахта, от чиито дълбини Царицата на нощта изцепва нечовешките си колоратури, е конструирана от социалнопсихологическа динамика на *отдалечаване на близкото минало*, превръщаща епохата на абсолютизма в праисторическо време. В тази динамика Царицата на нощта се превръща в *придворна дама* – а защо не в самата Мария-Антоанета, гилотинираната в Париж сестра на либералния австрийски Император Йозеф II, която като принцеса поддържа детето Моцарт да не падне при подхлъзването му на огледално парафинирания под. „Та нали тук става дума за един тип на високо осъзната, точно пресмятаща поведението и действията си – често интригантна – придворна дама, която следователно трябва перфектно да владее практиката на дисимулацията, на



притворството на големия свят [...]. Нейната маскираност се издава обаче винаги в обръщането на тази маскираност във взрив на афектите, който помита всички диги на рационалното.” (RE 56) В *буржоазната* опера неистовата женска *seria*-роля репрезентира фигурата на *придворната дама* от „стария режим” – изведнъж станалия стар режим – на епохата на абсолютизма.

Попадналата в буржоазната опера придворна дама трябва да олицетворява една афективна „*coincidencia oppositorum* [съвпадане на противоположностите], съвпадането на интригантското пресмятане и разюзданата ярост”, на която противостои „меката власт” (М. Фуко) на „сентименталната рационалност” (срв. RE 59). Сентименталният буржоазен хуманизъм запраща придворния свят на абсолютизма в праисторическите дълбини на матриархата. „Както при Лесинг, така и при Моцарт омразата и отмъщението, яростта и неистовството образуват негативния – анахроничен – фон на сентименталните стойности, които кристализират около нежността, състраданието, любовта и великодушието.” (RE 56) Никъде същностно буржоазният характер на жанра на операта не се проявява така ясно и отчетливо, както в обичайния ѝ щастлив финал – *lieto fine* – с неговия парадигматичен *отказ от отмъщение*. Операта меко сломява абсолютистката жестокост. „Отказът от отмъщение, наказание – силовите средства на абсолютистката власт – образува, както знаем, в повечето случаи “*lieto fine*” на *opera seria*.” (RE 63) Същото се отнася и за „ниската” разновидност на немскоезичния *зингшил* – парадигматичен пример е *Отвлечането от сарая* – където „ориенталският” просветен деспот пуска на свобода и оставя да си идат у дома двойката влюбени, въпреки че е безнадеждно влюбен в девойката. В тази *мека власт* на буржоазната сентименталност, отказваща яростта и отмъщението на смъртно наранения и имащ власт да си отмъсти, има нещо садистично. Този специфично буржоазен *сентиментален садизъм* кристализира в характерния за XVIII в. „сентиментален патернализъм” (срв. RE 67), който е противопоставен на олицетворяващата абсолютизма неистова, но лишена от власт – и самообладание – майчина фигура. „Колкото повече нараства значението на „нежния баща”, толкова по-лишена от значение става ролята на майката в драмата на XVIII век.” (Пак там)

Единствената майка в зрелите опери на Моцарт е Царицата на нощта. За сметка на това бащините фигури – кръвни и не-кръвни – са легион. „Случаят на изцяло привързаната към баща си, лишена от майка Дона Анна в *Don Giovanni* е репрезентативен за театъра на XVIII век.” (Пак там) Има обаче някаква неуловима логика – неуловима в режима на генеалогическото противостоене „буржоазна модерност / абсолютизъм” – в появата на неистовата фигура на майката в последната опера на Моцарт, която е и първата буржоазна опера. Достигайки във *Вълшебната флейта* предела на естетическата рефлексия на Просвещението, разкриващ генеалогическите корени на операта като типично буржоазен жанр, Моцарт му противопоставя политически сломената, но вокално неистова майка. Царицата на нощта трансцендира в качеството си на майчина фигура както Просвещението, така и самия жанр на операта, пробивайки си път към темпоралната шахта, отвеждаща до мига на раждането на музиката от песента на сирените. Запокитвайки я в архаичните дълбини на матриархата, Просвещението парадоксално възстановява в сломената майчина фигура на Царицата на нощта изначалната мощ на музиката в нейната женска стихия от преди мъжкото ѝ просветено оковаване.

Тук вече се намираме на прага на търсения в тази част на изследването път към *Вълшебната флейта*. Този праг се задава в определяща степен от феминистичния дискурс, в чието дисциплинарно поле най-радикалната диалектика на Просвещението се преплита с изострена чувствителност към политическите импликации на представянето на женските фигури в първата буржоазна опера. В началото на пътя имах неблагоприятното лековато да иронизирам някои тези на феминистичния дискурс, свеждайки ги до проблематиката на политическата коректност. Сега си давам сметка, че проблемът лежи по-дълбоко и пряко касае *фигурата на Царицата на нощта като пресечна точка на диалектиката на Просвещението и възникналата от песента на сирените музика*. Преди да пристъпя към *Вълшебната флейта* и последните теологически основания на музиката, искам да наваксам дълго отлаганото усилие на конфронтацията с феминистичния дискурс върху *Вълшебната флейта*. След като Царицата на нощта

влезе в полезрението ни в качеството си на майчина фигура на изначалната мощ на музиката в нейната женска стихия от преди мъжкото ѝ просветено оковаване, вече няма накъде да отлагаме ориентираното към феминистичния дискурс върху *Вълшебната флейта* усилие на понятието, което е същевременно и екзистенциалното усилие за разбиране на майката. Радикалният феминистичен дискурс е в определен смисъл оторизиран да каже, какво се случва с майката в месомелачката на диалектиката на Просвещението. Признаването на тази оторизираност не променя позицията ми на противостоене спрямо феминистичния дискурс, която обаче трябва да премине през конфронтацията по първите и последни неща на интерпретацията на фигурата на майката в лицето на Царицата на нощта. Това е самото *основание на противостоенето*, на което стъпват и двете противостоящи си страни. То е формулирано по перфектен начин във финала на студията на Кристина Цех „*Един мъж трябва да ръководи вашите сърца*”. Към образа на жената във „*Вълшебната флейта*” на Моцарт на музикално и литературно равнище (1995), която си позволих бегло (и лековато иронично) да засегна в началото на тази част на изследването. Сега вече *айде малко по-сериозно*, както казва Ицо Хазарта. „Дали Царицата на нощта е тайната [главна] героиня на *Вълшебната флейта* – напълно в съгласие с драматическия принцип, който слага край на действието, веднага щом нарушаващият състоянието на мир протагонист напусне сцената? В този случай тя би била сравнима с безпътния, но също така притежаващ категоричен характер Дон Джовани, с чието пропадане в преизподнята спира Моцартовата *dramma giocoso*.” (FB 315) Изцяло и без уговорки споделям допускането на Кристина Цех, че Царицата на нощта и Дон Жуан са *главните герои* на оперния свят на Моцарт. Те са главните герои и на този опит за прочит на Моцартовата оперна музика.

Изходните методологически предпоставки на анализа на Цех постулират връзка между тематично-музикалния строеж на *Вълшебната флейта* и протичащите през Просвещението процеси на буржоазна доместикация на жената. „Установяването на просветената обществена форма върви заедно със заличаването на самостоятелната женственост и тъкмо това експлицитно се тематизира във

*Вълшебната флейта.*” (FB 279) Имаме пред себе си една отчетлива форма на *социология на музиката с феминистична интенция*. Оставаме с впечатлението, че в рамките на феминистичния дискурс обичайните сложности на социологията на музиката добиват една изчистена и ясна форма. „Пренареждането на обществото в операта на Моцарт е неразривно свързано с девалвацията на женския пол.” (FB 280) Музиката се оказва структурно съотносима с промените в социалните отношения между половете, предизвикани от Просвещението. „В традиционно ориентираните изследвания често обаче се подминава фактът, че новата организация на обществото донася със себе си една промяна в отношението между половете във вреда и тежест на жените и че това обуславя и музиката.” (FB 281) В никое друго изследване по социология на музиката не съм срещал толкова ясни формулировки на *отношението между определени социални процеси и случващото се в сферата на музиката*. Пак ще повторя предположението, че феминистичният дискурс сякаш внася яснота в заплетената материя на социологията на музиката. Не по-малко ясно и директно е формулиран феминистичният залог на изследването на *Вълшебната флейта*. „Това изследване иска да демонстрира, че *Вълшебната флейта* същностно е обусловена от борбата на половете (Geschlechterkampf).” (FB 282) Словосъчетанието „борба на половете” може да звучи странно и стряскащо в отнесеността си към музиката на Моцарт, същевременно обаче то създава база за дискурсивно противостоене, което предполага приемането на тезата за борбата на половете. В не по-малка степен и със също толкова малко уговорки, както при определянето на Царицата на нощта и Дон Жуан като главни протагонисти на оперната музика на Моцарт, приемам твърдението на Цех, че *борбата на половете* същностно определя света на *Вълшебната флейта*. От гледна точка на опита ми на слушател за мен не подлежи на съмнение, че във *Вълшебната флейта* имаме едно отчетливо *музикално противостоене между мъжкото Просвещение и олицетворената във фигурата на майката музика, в която музикално побеждава сюжетно (политически) победеното женско пеене*.

Методологическата яснота на допусканията на Цех както в сферата на социологията на музиката, така и в рамките на феминистичния дискурс не ѝ пречи да усеща интерпретационните опасности, които тези сами по себе си радикално просветени дискурси съдържат с оглед на мисленето за музиката. Не става дума за романтическата алергия към разомагьосването на музиката в качеството ѝ на буржоазен религиозен ерзац, а за усещане на *имплицираната в самите дискурси на социологията на музиката и феминизма иманентна диалектика на Просвещението*. „Важно е при това, че не става дума да се „заклеймява” музиката на Моцарт” (FB 284). Тази уговорка може на първо четене да звучи наивно, но всъщност внимателно отчита както дифузните предразсъдъци спрямо феминизма, така и по-дълбоката тревожност, касаеща опасността от попадането във водовъртежа на диалектиката на Просвещението, което феминистичният анализ на *Вълшебната флейта* тъкмо иска да деконструира. В тази посока е изключително прозорливо и продуктивно предположението на Цех, че ариите на Царицата на нощта биха могли да бъдат интендирани като „пародия” (срв. FB 286-287), което открива възможността да мислим противостоеенето ѝ спрямо мъжкия свят на Просвещението в една *романна* жанрова логика, *черпееща сили от тривиализираното, без да застава в позицията на просветения критикуващ субект*. В модуса на пародията Царицата на нощта може да присъства в „мъжкия свят” на Просвещение като „чуждо тяло”, иззето от неговата диалектика. *Пародията в случая се явява като дълбинна алтернатива на диалектиката, възхождайки по този начин към генеалогическата обвързаност на диалектика и пародия в литературната форма на диалозите на Платон*. „Царицата на нощта от самото начало трябва да бъде чуждо тяло в тази модерна буржоазна картина: тя бива представена чрез множество от формални средства като представителка на остарялата абсолютистка система.” (FB 287) По-малко удачни са разсъжденията на Цех за негативния аспект на чуждостта на Царицата на нощта спрямо буржоазния контекст, в който е поставена. „Сценичната неравнопоставеност между двамата контрагенти [Зарастро и Царицата на нощта] е подкрепена още и от това, че Царицата бива музикално изолирана: освен споменатия диалог с [дъщеря си]

Памина, тя никога не получава възможността да говори естествено с други лица; тя изразява себе си единствено в афектираното си бароково пеене.” (FB 286) Това евентуално „естествено говорене” би било обаче типично буржоазно.

Жанрово-музикалното поставяне на Царицата на нощта в комуникативно изолираната позиция на „придворна дама” не е еднозначно негативно, а крие в себе си позитивни потенци. Макар че от гледна точка на буржоазната публика – каквато е била публиката в театъра на Шиканедер в тогавашните предградия на Виена – музикалното характеризирание на Царицата на нощта като принадлежаща на „анахроничния” свят на абсолютизма я превръща в „лоша жена”, аристократичната ѝ *seria*-характеристика допринася за съхраняването на идентичността ѝ като *жена*. Като *лоша* жена тя остава *жена*, за разлика от буржоазно доместицираната си дъщеря. В рамките на придворното общество способността за контрол над афектите е била както мъжко, така и женско качество. Едва буржоазията ще резервира „овладяността” за мъжа, оставяйки на жената „чувствителността”. *Seria*-характеристиката наистина прави Царицата на нощта „лоша”, съхранявайки обаче женствената ѝ суверенност на придворна дама. „Защото във връзка с това трябва да вземем под внимание, че една *seria*-ария има традиционно функцията не просто да изобразява страсти, а да предостави на придворния човек един музикален модел, как афектите могат да се овладяват, без да се загуби самообладание.” (FB 291) Като представителка на абсолютисткия свят Царицата е „лоша”, но остава жена. От гледна точка на буржоазното разпределение на полово-родовите роли тя е обаче по-скоро *мъж* – тя демонстрира умение да се владее и при най-силни негативни афекти. Тя не е доместицирана. Във фигурата на Царицата на нощта, представена с целия блясък на средствата на възвишената *opera seria*, Моцарт припомня *женските*, но *не*-домашни източници на музиката. С оглед на този пробив към началата на пеенето, осъществен във фигурата на Царицата на нощта, констатацията за „инсценирането на един музикален лов на вещици” (срв. FB 294) сякаш губи познавателната си сила, оставяйки в рамките на феминистичния жаргон. Това не означава, разбира се, че трябва да се забравят историческите факти: последното изгаряне на вещица в Австрия става през 1750 г.

в Залцбург (срв. FB 294, бел. 57) – родния град на автора на *Вълшебната флейта* – шест години преди раждането му. *Паметта обаче е смъртният враг на идеологията.*

Ако Царицата на нощта музикално олицетворява жената като самостоятелна и владееща афектите си „придворна дама”, нейната дъщеря, принцеса Памина, въплъщава новия буржоазен идеал на доместицираната – домашна – женственост. Царицата на нощта е изобразена конвенционално – *не-психологически* – чрез цитирането на барокови топоси, препращащи буржоазния зрител към сферата на придворното общество. Памина е психологизирана: *похватът на психологизацията е типично буржоазен похват, който прави субекта проникваем, порест, мек.* Психологизацията е неразделна част от новата *мека власт*, идваща с буржоазния субект като принцип на неговото конституиране. „При това езикът на Памина е буржоазно психологизиран: тя говори за чувстване („Ах, аз чувствам”) и се явява по този начин като цяло в качеството си на сантиментален субект (empfindsamer Subjekt).” (FB 296) Неистовата ѝ майка, напротив, нищо не иска да знае за евентуалните „чувства” и пораждащата ги „природа”. В климакса на яростта си тя застрашава самата „природа”, гарантираща „чувствителността” на просветения сантиментален субект. „Избесняването ѝ достига върхната си точка с повторената три пъти заплаха да разруши „всички връзки на природата”, в случай че Памина не ѝ се подчини. А тъкмо нарушаването на природните закони е „светотатство” спрямо преоткритото чувство за Природа на сантиментализма.” (FB 296-297) Буржоазната доместикация на субекта – преди всичко на жената като субект – е идентична със сантименталното чувство за Природа. Наситеният с чувства буржоазен интериор съвпада с пробудилото се през XVIII в. чувство за Природа. Вокално главоломните колоратури на Царицата на нощта напускат както емоционалната естественост на буржоазния интериор, така и самата Природа. „Напускането на „природния” свят на *Вълшебната флейта* още по-силно се подчертава от екстремната изкуственост на тези орнаменти.” (FB 302) Абсолютистката власт е твърда и „изкуствена”. *Както емоционално наситеният*

*интериор, така и сантименталното чувство за Природа работят като похвати на новата „мека власт”, открита от Просвещението.*

Макар че като буржоазно олицетворение на „придворната дама” Царицата на нощта демонстрира овладяност и притворство, логиката на същата тази буржоазна фигурация изисква овладяността ѝ диалектически да преминава в губещо контрол над себе си избесняване. При Бомарше можем да усетим удоволствието, с което буржоата наблюдава, описва и си въобразява ситуациите на загуба на контрол от страна на аристократичните фигури. Една от най-отвратителните черти на Фигаро на Бомарше е именно удоволствието му да предизвиква яростта на Графа, запазвайки самият той хладно самообладание. Това е един фундаментален буржоазен фантазъм, генеалогически вкоренен в процеса на формиране на буржоазната субектност в рамките на абсолютистката държава. Става дума за болезнен ресентимент, произтичащ от конкретни ситуации от рода на случката с Волтер, който предизвиква на дуел един обидил го аристократ, който обаче праща слугите си да го натупат, доколкото Волтер не притежава съсловния статут, необходим за получаването на удовлетворение чрез дуел. Бомарше подробно описва подобен случай<sup>186</sup>, наблягайки обаче на буйстването на аристократа и своята сдържаност и хладнокръвие. Двете случки са огледално идентични, показвайки *конститутивната за буржоазния субект социопсихологическа техника на обръщане на ресентимента в чувство за превъзходство*. Това е логиката, в съгласие с която Царицата на нощта *трябва* – въпреки също така несимпатичното за буржоазния зрител самообладание и притворство на „придворна дама” – в крайна сметка да си изпусне нервите. „Точно в момента, в който Царицата губи самообладанието си, и музикалната форма излиза извън контрол.” (FB 298) Ето един блестящ пример за социология на музиката, свързващ социопсихологическата проблематика на овладяността с

<sup>186</sup> Срв. Точен преразказ на това, което се случи в четвъртък, 11 февруари 1773 година, между херцог дьо Шон и мен, дьо Бомарше. Ползвам руски превод на откъс от този прелюбопитен текст: Бомарше, *Избранные произведения*, том II, *Проза*, Москва: Художественная литература, 1966, с. 416-423. Далеч съм от мисълта да представям Бомарше като страхливец и да се усъмнявам в достоверността на описанието на сблъсъка му с влиятелния аристократ – искам само да подчертая дълбоката *социопсихологическа* *потребност* от дискурсивиране на ситуации на загуба на контрол от страна на представители на аристокрацията.



формалните музикални особености на втората ария на Царицата на нощта. „С тези нарушавания на формата Моцарт показва, че Царицата загубва самообладание.” (FB 299) Докато в началните етапи на еволюцията на жанра на операта изобразяването на сцени на буйство и безумие не е изразено родово-полово маркирано, а по-скоро абсолютистки-владетелски, без полово спецификация, на прехода от XVIII към XIX в. жанровата „привилегия” на избесняването изцяло преминава върху женските фигури. „В хода на историята на операта тези избухвания все повече се изместват само върху женски фигури: патриархалното схващане, което конципира жената като „другия” пол, който не отговаря на обществените норми и затова бива схванат като без-умен (*ver-rückt*)<sup>187</sup>, преживява през XIX век своя апогей; това схващане обаче се утаява още във *Вълшебната флейта*.” (Пак там) Буржоазният зрител иска *неовладяни жени* – *Вълшебната флейта* е първата буржоазна опера не на последно място именно поради това, защото му ги предоставя, на първо място в лицето на Царицата на нощта.

За жалост не мога да коментирам специфично музиковедската аргументация на К. Цех, в която тя детайлно проследява *нарушенията на музикалната форма*, отговарящи на *женското* неистовство на Царицата на нощта, което напуска както „естествения” обществен ред, така и музикалната форма. Ще се огранича да цитирам изводите от подробния музиковедски анализ на втората ария на Царицата на нощта. „След избесняването си тя окончателно застава извън обществения ред и вече не се вписва в рамката на хармонията.” (FB 304) Музикалният интензитет на арията ѝ се „блъска” вече в самите „граници на музикалната хармония” (*Grenzen der Harmonik*) (срв. FB 303). Между сблъсъка с границите на музикалната хармония и нарушаването на обществените норми има „символична” зависимост. „Хармоничното и метрично взривяване на *seria*-формата<sup>188</sup> символизира в крайна сметка, че Царицата нарушава обществените норми.” (FB 304) Добре е да се запитаме *кои* обществени норми. Доколкото жанровата форма на *opera seria*,

<sup>187</sup> При това изписване имаме една морфологична етимологизация на думата *verrückt*, подчертаваща момента на *изместването*: без-умният като из-местения спрямо обществените норми (б. м.).

<sup>188</sup> Има се предвид формата на ария, типична за *opera seria*, каквито са двете арии на Царицата на нощта (б. м.).

свързана с водещия висок жанр на XVII в. – класицистичната трагедия, – най-пълно изразява светоусещането на абсолютистката епоха, очевидно става дума за реализираната в рамките на естетическата сфера буржоазно-приватна – касаеща само „морала” – публичност. „Трябва обаче да отчитаме факта, че тъкмо буржоазната публика от времето на Моцарт е реагирала „алергично” на придворната форма на *seria*-арията и негативно оценява афектно претовареното, увереното в себе си самоуверено пеене.” (Пак там) Музикалното неистовство на Царицата на нощта предоставя на буржоазния зрител широко поле за прилагане на „моралната” си критика на абсолютистката публичност – в естетически обезопасена, „незаинтересована” форма, разбира се. Кой смислен човек или смислен мъж не би се съгласил, че Царицата на нощта е лоша жена?! За това можеше безопасно да се говори дори в кухните през „развития социализъм”: че „Людмилка [Живкова] е лоша жена”.

Царицата на нощта не притежава психологическа „дълбочина”. Тя е изтъкана от барокови топоси, които препращат буржоазния зрител към церемониалната абсолютистка публичност. За разлика от абсолютистки-публичната си майка, Памина е буржоазно-интериорна домошарка на сантименталната душа. Правя това схематично противопоставяне с ясното съзнание и неудоволствие от неудовлетворителността на този схематизъм, който редуцира невероятната музика на обезумяването на Памина и нейния опит за самоубийство (подобно на Макбет, тя си говори с кинжала!), предотвратен в последния момент от „трите момченца”, тези ефирно-космологически наследници на Керубино. Разбира се, че това е много повече от буржоазната *домошарка*, която *живее в своя свят*, по израза на Ицо Хазарта, визиращ интериора на наркомана, крадец от майка си. Тя не краде от майка си, силно е привързана към нея<sup>189</sup>, а е отритната от неистовата Царица, която има други, по-публични проблеми да решава – властта, тази мъжка играчка. И все пак, в сравнение с неистовата си майка Памина е буржоазно-интериорна – най-прелестната домошарка на всички времена, защото е от времето, когато

<sup>189</sup> На практика това е единственият пример в зрелите опери на Моцарт, показващ привързаност към майката; обикновено неговите герои и героини са привързани към баща си – Дона Анна е големият парадигматичен пример.

вътрешното пространство *още не знае*, че скоро ще стане задушаващо, а вече знае, че е красиво – и още държи на тази красота (*отблясък на формите на абсолютистката публичност в безформения интериор на душата*) и не ходи пред себе си, да не говорим пред другите, по пантофи. Нейна музикална форма е *въздишката* – тази фигура, в която вътрешното не се задушава в себе си, а е благодатно обърнато навън. Вероятно това са патриархални фантазми, защото феминистичният прочит на въздишката е друг, последователно политическо-властови. „Въздишката като израз за безсилието на жените, експлицитно формулирана в началото, определя цялата ария.” (FB 312) Може би все пак един мъж трябва да остави жените да кажат, какво означават техните въздишки. Май означават много неща. Тъй или иначе, Кристина Цех намира най-прозорливите и мъдри думи именно при описанието на ставащото с Памина. „Моцарт успява да вмести по проникновен начин две всъщност противоположни стремежи в пеенето на Памина: старанието за музикална грация и опита за справяне с най-силната болка.” (Пак там) В моя жаргон това би гласяло *сентиментален садизъм*. Сякаш само Моцарт успява да постави това буржоазно изчадие отвъд всяка смисленост и дори възможност на критика на идеологията, била тя мъжка или женска.

Така видяните женски фигури<sup>190</sup> от *Вълшебната флейта* образуват един „разцепен образ на жената” (*gespaltenes Frauenbild*), който отговаря на сексуалната икономия на буржоазната субектност. Царицата на нощта е чисто и просто „опасна за буржоазията” (срв. FB 314) – най-ясната формулировка в социологията на музиката, която досега съм срещал. Феминизмът може да бъде по-ясен дори и от по-големия си и просветен брат, марксизмът. Без представената във фигурата на Памина „доместикация на жената” буржоазното общество е немислимо. Процесът на субективация, чийто модел е Памина, протича като процес на доместикация – одомашняване – като условие на възможност на буржоазното общество. Тук вече сблъсъкът на феминизъм и Просвещение е челен. *Но не е ли феминизмът*

<sup>190</sup> К. Цех явно не намира за нужно да се занимава с образа на Папагена, за която само мимоходом със съжаление и неудоволствие е подхвърлено, че операта я отправя бодро да ражда деца. Тук сякаш също няма какво да възразя на селекциите на феминистичния дискурс – *buffo*-ролята на Папагена определено няма нищо общо с *buffo*-ролята на Зерлина. Но за интерпретацията на прелестната малка Селянка със сигурност ще се наложи да има война на половете.

радикално Просвещение? „В Просвещението няма място за женска сила.” (FB 314)

Немската формулировка на *женската сила* използва една латинска дума: *Potenz*, лат. *potentia* – „сила, власт”. *Potenz* означава и просто „мъжка потентност”, значение, което предполагам не е интендирано, а може да дойде наум само на един фалоцентричен разсъдък като моя. През XVIII век Просвещението говореше за „морал” – неравенството е „аморално” – а искаше власт. *За какво говори феминизмът, когато употребява латинската дума за „власт”?* И какъв му/й е точно проблемът с Просвещението? Че е мъжка власт. *А борбата за женска власт не е ли Просвещение, радикализирано от възхождането към жизнените основания на съществуването?* Борбата за власт придобива формата на борба на половете в рамките на т. нар. „биовласт” (М. Фуко), която вече изцяло е поместена в тялото и неговите сили. За мен остава открит въпросът за принципната разлика между „глобалната гражданска война” (Р. Козелек), предизвикана от Просвещението, от една страна, и „войната на половете” (О. Вайнингер *via* К. Цех), от друга. В какъв смисъл едното е продукт на Просвещението, а другото – феминизмът – твърди, че се бори с Просвещението? До доказване на противното смятам за смислено да се придържам към работното допускане, че *феминизмът е радикална форма на Просвещението, поставящо въпроса за властта в плана на биополитиката*. Сякаш *Вълшебната флейта* знае повече за Просвещението и биополитиката на гражданската война, която по-късно ще бъде наречена „феминизъм”, поставяйки Царицата на нощта в генеалогическата шахта, слизаща до песента на птиците с женски глави, овладяна от просветено самоокования се мъжки субект под формата на музика. Има ли поне най-слабото условие за възможност допускането, че *Царицата на нощта и Дон Жуан са решаващите протагонисти не само на Музиката, но и на феминизма?* Наистина *тайни* протагонисти. И какво би могло да се случи в рамките на дискурса на феминизма при хипотетичното допускане на подобен сценарий? С други думи, има ли спиране диалектиката на Просвещението? Музиката на Царицата на нощта и Дон Жуан сякаш преустановява за миг нейното неумолимо хераклитово протичане.

## V

Ако феминистичната проблематика представлява първостепенен момент от диалектиката на Просвещението, рефлектирана и спряна във *Вълшебната флейта*, основанията за дискурсивирането на тази проблематика трябва да се потърсят във факта, че с последната си опера Моцарт за първи път пише оперна музика изрично за буржоазна публика. Преди *Вълшебната флейта* жанрът на операта се намира в изключително – фантасмагорично – удобната позиция на един в основата си градски, буржоазен естетически продукт, обслужващ потребности на абсолютистката придворна култура. Именно тази амбивалентна поставеност на жанра на операта го прави представителен за генеалогията на буржоазното приватно пространство в рамките на абсолютистката държава. Доколкото обслужва абсолютистката придворна култура, операта може да тематизира дълбинни структурни проблеми на абсолютизма – на първо място, основополагащото напрежение между приватното „морално” пространство и политическата публичност – без да трябва да рефлектира собствената си генеалогическа обвързаност с буржоазното приватно пространство. Транспонирайки церемониала на абсолютистката власт в естетическата – „незаинтересована” – сфера, операта на практика се намесва в базисния механизъм на упражняване на властта в абсолютисткото „общество на спектакъла”, без да е необходимо да рефлектира тази намеса като политическа – същностно заинтересована и изхождаща от структурното място на буржоазията в рамките на абсолютистката държава. Гenezисът на жанра на операта в *откритите площадно-улични пространства на италианската градска култура* от края на XVI и началото на XVII в. допълнително спомага за жанровото незабелязване – конституиращата жанра сяпа точка – на структурната разлика между буржоазното приватно пространство, от което изхожда операта, и абсолютистката публичност, репрезентирана от жанра. При превръщането на операта в експортен продукт, който успява да се наложи на север от Алпите, жанрът попада в контекста на една типично „вътрешнопространствена” (М. Вебер) буржоазна култура, в която структурната

разлика между буржоазен интериор и абсолютистка публичност е определено по-видима. Този нов социокултурен контекст на жанра на операта, който е определящ за развитието на жанра в периода от втората половина на XVII до края на XVIII в., консолидира обаче *невидимостта на структурната разлика между интериор и публичност* в качеството ѝ вече на конститутивна жанрова *конвенция*. Съпротивата на новия социокултурен контекст на северната „вътрешнопространствена” буржоазна култура втвърдява естетическата автономност на жанра, а слепотата спрямо структурната разлика между интериор и публичност е конститутивна част от тази автономност. По този начин, изхождайки от буржоазното приватно пространство, операта успява да се наложи като репрезентативен жанр на абсолютистката придворна култура – с чистата жанрова съвест на конститутивната за жанра слепота спрямо структурната разлика между буржоазен интериор и абсолютистка публичност.

И тъй, операта може да се разглежда като типичен *буржоазен жанр* – в не по-малка степен от *романа* в качеството му на „модерна буржоазна епопея” (Хегел) – който деконструира структуроопределящата за абсолютистката държава дистинкция между „морална” приватност и политическа публичност посредством транспонирането на абсолютисткия властови механизъм на церемониала в политически „незаинтересованата” естетическа сфера. Както вече имахме възможност неколkokратно да изтъкнем, церемониалът е *субстанциална форма* на репрезентация на властта в абсолютистката държава. Абсолютистката власт е церемониална – връзката, копулата между власт и церемониал в абсолютистката държава е *субстанциална*. Репрезентирайки абсолютисткия церемониал в модуса на естетическото, операта всъщност разгражда същностната за абсолютизма субстанциална връзка между церемониалност и политическа публичност. В операта церемониалността вече е на естетическо – „незаинтересовано” – разположение. Работейки в режима на абсолютисткото „общество на спектакъла”, операта подкопава неговата основа – субстанционалността на връзката между власт и зрелищност. Концептуалните основания на терминологическото определение *буржоазна опера* трябва да се търсят преди всичко в генеалогическата обвързаност

на буржоазния тип власт с осъществената в жанра на операта деконструкция на политическата субстанция на церемониала, лежаща в основата на упражняването на властта в рамките на абсолютистката държава. При аргументирането на тази теза, която трябва да ни изведе до заключителните медитации върху *Вълшебната флейта*, ще следвам анализа на германския философ Кристоф Менке, който съполага началото на жанра на операта при Клаудио Монтеверди (1567-?) и произхода на буржоазната демокрация. Анализът на К. Менке<sup>191</sup> е важен за мен преди всичко с полагането на жанра на операта в една разгърната философска перспектива на отношението между демокрация и зрелищност (от Платон и Тукидид през Русо до Ю. Хабермас), водена от един концептуално и политически вменияем деконструктивизъм<sup>192</sup> – мисловна и екзистенциална възможност, която болезнено липсваше в културнополитически план по време на научната ми социализация през 90-те години. След скоропостижната кончина на фейлетонния жаргон на българския деконструктивизъм в края на 90-те може би вече е време да се върнем към деконструктивизма като концептуално и политически вменияем научен дискурс. Това е по-широкият научнополитически контекст, в който ще коментирам текста на Менке, оставяйки място за работата на спомена.

Най-силно поразява българския читател, преживял съзнателно 90-те години и искащ да си спомни миналото в утопичната модалност на едно (било) възможно бъдеще в миналото, заедността в текста на Менке на характерното за деконструктивизма проблематизиране на дадени твърди дистинкции, от една страна, и наличието на вменияема политическа позиция, от друга. През 90-те години тези две страни чистичко и удобно бяха (с)поделени между комунистите (представителен пример бе в *Български писател* в качеството си на орган на Съюза на българските писатели), от едната, и „постмодернистите“ (представителен пример – в *Литературен вестник* с гл. редактор Г. Господинов), от друга. Всичко

<sup>191</sup> Menke, Ch. „Die Depotenziierung des Souveräns im Gesang. Claudio Monteverdis *Die Krönung der Poppea* und die Demokratie“. В: Horn, E./Menke, B./Menke, Ch. (Hg.) *Literatur als Philosophie – Philosophie als Literatur*, München: Fink, 2006. Цитирам тази статия по-нататък в текста със сиглата DSG.

<sup>192</sup> К. Менке е научен редактор на немски ридър с основни текстове на Пол де Ман, срв. De Man, P. *Die Ideologie des Ästhetischen*, hg. v. Christoph Menke, übers. v. Jürgen Blasius, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993.

бе по местата си – комунизмът и постструктурализмът – почти като БСП на Жан Виденов и СДС на Иван Костов. По-късно се оказва, че нещата са били по-финни, поне от страна на „постмодернизма“, който сравнително неочаквано се оказва успешен пазарен и институционален трамплин. Всъщност както при проточилото се чистичко „идеологическо“ противостоене, така и при финната бърза пазарно-институционална употреба нещата около постструктурализма – и в частност деконструктивизма – бяха прости и груби, едно към едно жаргонни. В края на 90-те<sup>193</sup> той скоропостижно и набързо си отиде, както си отиват най-актуалните във всеки даден момент жаргонни лафове. Това са спомени, които предизвиква у мен прочитът на следното ясно изречение от текста на К. Менке. „Затова медиализацията на политиката означава едно деполитизиране, едно самоупраздняване на политическото като мястото, където конфликтите на едно общество достигат до изразяване и решение (Entscheidung).“ (DSG 281) По време на научната ми социализация през 90-те години липсваше възможност за артикулиране на подобно изречение в рамките на деконструктивисткия жаргон, което в основата си ще рече, че липсваха дискурсивни условия на възможност за политическа вменяемост на това, което се казваше в устна или писмена форма. Искам да обърна специално внимание, че позицията на Менке не съвпада с горния цитат, който обаче задава концептуално и политически вменяемите параметри на „езиковата игра“, която по-нататък в текста бива подложена на деконструкция. Става дума за „описание“ на дискурсивна практика, чиято традиция възхожда към критиката на театъра в Атина от края на V и през IV в. пр. н. е. „Подобни описания подхващат един топос, който за първи път е формулиран от критическите диагнози, с които политическата историография и философията отговарят на упадъка на Атина през късния V и IV век.“ (DSG 282)

Модерната критика на медиите води началото си от критическото отношение към театъра в Атина от времето на Платон, Аристофан и Тукидид –

<sup>193</sup> В оперативен план се опитам да формулирам това във връзка с медийната промоция на *Естествен роман* на Г. Господинов – първата успешна проба за литературен PR на млад български автор в зората на XXI в., срв. Сабоурин, Вл. „Тези към *Естествен роман*“, в. *Литературен вестник*, бр. 10, 2000, с. 4.



критиката на политическата власт на театъра, т. нар. „театрокрация“. За Платон проблемът на неговото настояще се изразява в превръщането на „господството на най-добрите“ – *аристокрацията* – в „господство на масата под формата на публика“ – *театрокрацията* – което той конкретно прилага към критериите за преценка на музиката. Още тогава проблемът за противостоеенето между индивидуалното (приватно и елитно) възприятие на музиката и нейното масово възприятие (в основата си общностно и „повърхностно“) намира философската си концептуализация във възможно най-прецизна дискурсивна форма. „Това театрализиране на политиката се проявява тъкмо във формата на съждението (Urteil), на която тя [политиката] бива подложена: политическата реч бива преценявана като театрална – не с оглед на съдържанието ѝ, а с оглед на красивата ѝ, предразполагаща форма.“ (Пак там) Първата стъпка от процеса на деконструкция на модерния критичен към медиите дискурс предполага изтъкването на *топическия* му характер в диахронна дълбочина. Изходният модел на западната демокрация – полисът Атина от V-IV в. пр. н. е. – вече имплицира критика на политическата функция на медиите (в случая театъра) като неразделна част от същата тази демокрация. Вторият модел, определящ за представата на модерната демокрация за себе си, в който критиката на театъра (като политическа медия) заема определящо място, е представен от концепцията на Русо за народния суверенитет като непосредствено присъстващ в актуалната (телесна) заедност на народа.

В този модел театърът и демокрацията са стриктно разграничени: в единия случай имаме опосредяващо *разделение* между действащи и наблюдаващи, в другия – непосредствено *събиране* на съвместно действащи (срв. DSG 284). За разлика от Платон (и Ницше), за които демокрацията имплицира театрокрация, Русо смята, че двете могат да бъдат разграничени – и демокрацията да бъде опазена от израждане в театрокрация, доколкото театрокрацията не е вътрешно присъща на демокрацията. „Затова демокрацията наистина непрестанно е застрашавана от опасността на театрализацията, но тази заплахата идва отвън (von außen); съгласно Русо, театърът не е истината на демокрацията, а нейното друго (Andere).“ (DSG

284) Именно този модел на отделяне на политика и „театър” (медии) е определящ според Менке за водещите теории на демокрацията през XX в. – от Хана Аренд до Юрген Хабермас. „И поради това те хармонират също така с тезата на Русо, че с оглед на същностното си определение и конституция демокрацията е антитеатрална – че истинният гещалт на демокрацията представлява една форма на политика, която е преодоляла театралното разделение (Trennung) между пасивността на публиката и лицедейството на актьорите в съвместността на действието.” (DSG 284-285) Задачата, която Менке си поставя при разглеждането на операта на Монтеверди *Коронясването на Попея* (1642), предполага деконструкцията на тази идваща от Русо опозиция между демокрация и театър. Началата на жанра на операта трябва да послужат за разколебаване на твърдата опозиция и на принципната възможност за стриктно разделение между политика и театър (медии) – това е една типично постструктуралистка програма.

Тя не предполага обаче разтварянето на политическата позиция в един всеобщ медийно-театрален „пърформанс”, както бихме могли да очакваме от „незаинтересования” концептуално-естетически опит на 90-те и от бързо монетаризираната в началото на века чисто прагматична заинтересованост. „Аз бих искал да обоснова в следващите разсъждения съмненията си относно този възглед за една проста логическа и нормативна противоположност между демокрация и театър и относно изгледите за ясното им („критическо”) разделение. Ала не защото опасностите от театрализация и медиализация на политиката не са налице. А защото грешните понятийни опозиции и основаните върху тях илюзорни очаквания – както те са свързани с перспективата, зададена от Русо – не са в състояние адекватно да схванат театрализирането на политиката и съответно адекватно да ѝ се противопоставят.” (DSG 285) Опитът за концептуализация на свързаната с операта проблематика, който предприех в тази част на изследването, вижда в горната формулировка споделим израз на политическия залог на собствената си изследователска програма. Разсъжденията ми за операта предполагат социалнополитическия опит на преплитането на бързата монетарна медиализация

на политиката от 2001 г. насетне<sup>194</sup>, от една страна, с бетонирането на пълзящата комунистическа реставрация, от друга. Опитът за ретроспективна въображаема реституция на „незаинтересованите“ концептуализации на 90-те – на първо място на постструктурализма – също придобиват в този контекст политически залог: утопията на това, което щеше да може да бъде възможно да се случи.

Разкриването на диахронната дълбочина на критическия към медиите дискурс, целящо деконструкцията на топическия му характер, отвежда към генеалогическата преплетеност на демокрация и театър. Вече видяхме, че залогът на тази деконструктивна генеалогия, в която операта играе решаваща роля, не предполага разтварянето на политическата позиция в един всеобщ „пърформанс“. Нека сега да се концентрираме върху аргументацията, касаеща структуроопределящата функция на операта при налагането на модерната демокрация като специфично буржоазна форма на упражняване на власт. „Модерната демокрация възниква от поставянето под въпрос на традиционния суверенитет на краля, а това демократично поставяне под въпрос на кралския суверенитет започва с новото виждане и поставяне на проблема на репрезентацията (Repräsentation) на кралския суверенитет.“ (DSG 285) *Естетическото префункционализиране на абсолютисткия церемониал в операта засяга основанията на репрезентация на абсолютисткия суверенитет – основанията на функционирането на властта в абсолютистката държава.* „В началото това не се случва нито теоретично, нито практически, а естетически: чрез възникването на нова медия на репрезентация (Medium der Repräsentation) – медията на буржоазния театър (от Шекспир насетне) и медията на градската опера (от Монтеверди насетне).“ (Пак там) Репрезентацията на абсолютисткия суверенитет на театрално-оперната сцена – най-вече във формите на абсолютистката церемониалност като основен механизъм за упражняване на власт – има отношение към проблематизирането на репрезентацията му на политическата сцена. „Чрез инсценирането на суверена на сцената театърът и операта водят до абдикация на

<sup>194</sup> Парламентарните избори през 2005 г. бяха първите, в които политическата реклама стана на практика неразличима от „класическата“ реклама на пазарни продукти.

суверена в политиката.” (Пак там) Театрално-оперната репрезентация на абсолютисткия суверенитет е генеалогически свързана с буржоазната деконструкция на политическата репрезентация на абсолютисткия суверенитет. „Демокрацията не може да загърби и остави в миналото произхода си в театъра; сцената на театъра остава неизличително гравирана в лика на демокрацията.” (Пак там) Това е изходният смисъл на формулировката *буржоазна опера*.

Появата на жанра – и институцията<sup>195</sup> – на операта на прехода от XVI към XVII в. представлява своеобразна „медийна революция”, която довежда до една „онтологическа промяна в битийния модус на суверена” (срв. DSG 289): той вече не е актьор пред един-единствен зрител в лицето на Бога, както това е налице в средновековната концепция за *teatrum mundi* [театъра на света], а пред „плащащата публика”, на която трябва да се харесва всяка вечер (или съответно при всяко „обръщение към нацията”). Депонтецирането на суверена от актьор пред лицето Господне до лицедеец под погледа на плащащата публика произтича от спецификата на *медията*, в която той се репрезентира: да накараш суверена да пее означава да го депотенцираш. Във *Вълшебната флейта* тази медийна динамика на репрезентацията ще обхване и новия *буржоазен* суверен – суверена на Просвещението – във фигурата на Заратро. Макар и все още в реквизитните жречески одежди на масонската травестия, суверенът на Просвещението музикално вече е представен в бизнес-костюма на неговата трезва и дефакто оголена от церемониалност власт. Цялата музикална пищност и сублимност на старата церемониална власт остава във вокално-музикално владение на загубилата властта Царица на нощта. *Осъществената от операта медийна революция из основи променя отношението между репрезентация и подлежащото на репрезентация.* Новият жанрово-институционален режим на репрезентация на суверенната власт променя политическо-онтологическия статут на самата власт. „Щом суверенът веднъж напусне мястото на (привилегирвания, единствения) зрител и сам стане

<sup>195</sup> През 1637 г. е основан първият публичен (т.е. не-придворен) театър във Венеция, който се издържа изцяло – на практика без подкрепата на меценати – от входните такси; оперите на Монтеверди съставят ядрото на репертоара му, срв. Burian, K. V. *Die Oper. Ihre Geschichte in Wort und Bild*, цит. съч., с. 44-45.

персонаж на сцената, пред зрители, тогава неговото репрезентиране, неговото *самопрезентиране* се превръща в едно ново, конститутивно определение на суверенитета: той става певец и артист-играч (Spieler) на самия себе си.” (DSG 289, курсив в оригинала)

Репрезентацията на суверена на театрално-оперната сцена довежда до предефинирането на „реализма” на абсолютисткия суверенитет в една „номиналистична” перспектива. От гледна точка на „реалистичното” схващане на суверенитета неговата репрезентация е само удвояване на една реалност, която е налице *преди* и *независимо* от репрезентацията. Явяващата се в жанрово-институционалната медия на операта форма на репрезентация предполага обаче една „номиналистична” концепция за суверенитета. „Репрезентацията на суверена вече не може само да удвоява или повтаря нещо, чиято „трансцендентална реалност” изглежда гарантирана; репрезентацията на суверена тепърва създава това, което репрезентира.” (DSG 290) В „номиналистичната” концепция, въплътена в операта, суверенитетът не съществува преди, независимо и извън – с една дума *трансцендентно* – спрямо репрезентацията, която всъщност тепърва го създава. В тази логика операта се явява като съпътстваща и изразяваща една „едновременно медиална и политическа революция” (срв. DSG 290) в рамките на абсолютистката държава. „Кралят тепърва трябва да се направи на суверен, представяйки се под критическия поглед на създаващата се публика като суверен – като „се продуцира” (в двойния смисъл<sup>196</sup> на този израз) пред публиката.” (Пак там)

Моментът, в който суверенът *се прави* на суверен в репрезентацията, е същевременно моментът на неговата фактическа абдикация като суверен. Номиналистичното *правене* на суверен в репрезентацията на сцената – и особено в *пеенето* – оголва медиалната *направеност* на суверенитета. „Затова медиалната иновация на буржоазните театрални и оперни форми се равнява на истинска политическа революция, която стига много по-далече от „бунта на

<sup>196</sup> Има се предвид двойното значение на (*sich*) *produzieren*: 1) излагам (се) на показ, проявявам се, 2) произвеждам. В жанрово-институционалния режим на операта „пеещият” суверен се *излага на показ* пред публиката, за да се *прояви* като суверен в репрезентацията, която тепърва го *произвежда* като такъв.

гражданите” (“*civium motus*”))” (пак там). Дали либералният император Йозеф II наистина не е грешал, когато с основание е виждал грозящата Революция в комедията на Бомарше *Сватбата на Фигаро*, но не я е виждал в едноименната опера на Моцарт/Да Понте?

Ретроспективно погледнато – от позицията на *Вълшебната флейта* – „депотенцирането на суверена в операта” (срв. DSG 289) се оказва не по-малко опасно и за новия буржоазен суверен в лицето на Зарастро. (В една от многото „разшифровки” на фигурите на последната Моцартова опера Зарастро е самият Йозеф II. При този прочит „депотенцирането на суверена в пеенето” би се отнасяло до либералния Император вече в качеството му на буржоазен суверен.) Тъй или иначе, операта деконструира суверена, репрезентирайки властта му в модуса на пеенето. А кой суверен понякога не пропява? Добрите рап-текстове показват, че всеки овластен субект има тенденцията да „пропее” – и това „пропяване” може да бъде цитирано. „Естетическата революция на Монтеверди не събаря (*stürzt nicht um*) образите на господстващите, а оставя господстващите – в съгласие с една формулировка на Киркегор – да паднат (*stürzen*) в образа: те са само образът, който създават за себе си пред нас. И затова те притежават власт само дотолкова, доколкото това правене-на-себе-си (*Sich-Machen*) в образа им се удава. Но това зависи от нас, публиката, пред която Монтеверди кара суверена да се превърне във виртуоз на пеенето.” (DSG 291, курсив в оригинала) Нещо подобно прави и Ицо Хазарта<sup>197</sup>, цитирайки в рапирането – обикновено като лайтмотивна фраза, прикачена към припева, – Професор Батето или благоусопшия му с един чифт кърпени чорапи и едно протритото одеяло правешки Тъст. Дори когато не е комично, какъвто е случаят в жанра на *opera seria*, инсценирането на суверена в операта – преди всичко в жанрово специфичния ѝ модус на церемониалността – оголва

<sup>197</sup> Срв. парчетата *3 в 1* и *Колега* – Ъпсурт, *Quattro* (2005). Показателно е, че цитатът от реч на Тодор Живков – *За вас всеки ден, всеки час, навсякъде има мат'риал* – работи дори за слушатели, за които това е история от учебниците по история или гласа дори не подлежи на идентифициране. Речитативът в италианската опера (*recitativo secco*) – особено в жанровата разновидност на *opera buffa* – и рапирането не се намират в чак толкова различни музикални и светогледни чекмеджета, както би могло да изглежда на пръв поглед и първо слушане. Следвайки тази интуиция на ревностен слушател и на двата жанра, в тази част на изследването си позволявам аналогии между оперите на Моцарт и парчета на Ъпсурт.

„оперната” инсценираност на самата политическа „субстанция” на суверенитета. „В представянето на естетическата инсценираност на властта на суверена се съдържа [...] констатацията, че тази власт претърпява една *онтологическа промяна*: в операта на Монтеверди суверенитетът бива разпознат не като нещо („реалистично”) дадено, а като нещо, което подлежи на („номиналистична”) направа.” (Пак там, курсив в оригинала) Разпознаването на естетическата инсценираност на политическия суверенитет имплицира – колкото и необичайно да звучи това в рамките на един деконструктивистки дискурс<sup>198</sup> – „антиципацията на една – по-точно на – *политическата революция*” (срв. DSG 291, курсив в оригинала). Изричното уточняване (и реторично наблягане), че става дума не просто за „една” революция – „естетическа” или „сексуална”, например – а за *политическата* революция не оставя никакви съмнения, че деконструктивисткият дискурс (щеше да) може да артикулира подобни въпроси, трансцендиращи играта на означаващите. *Щеше да* – бъдеще в миналото – обаче е модусът на утопията.

С амбивалентното горчиво-сладко чувство, че правя нещо, което (щеше да) съм искал да направя преди десет години<sup>199</sup> откривам тази щастлива съвместимост на деконструктивисткия дискурс и политическия анализ (и ангажимент), която липсваше на социализационния ми контекст през 90-те години. Спомням си опиянението от идеята, че всичко е „пърформанс”, която превръщаше писането в магическа сила, притъпявайки усета за задушаващите граници, в които бе възможна тази магия на писането. Опитвайки се да дискурсивирам в настоящото изследване определени форми на мистичния опит, бих искал да остана верен на спомена за магическата сила на писането, изострайки същевременно усета за задушаващите ѝ условия на възможност. Прагматичното решение, което откривам за момента при желанието да удържа тези сритващи се императиви, предполага едно *безкрайно повествование*, в чието протичане магията става аскетично трезва, а социологията на интериора служи като гравитационна сила, която те ускорява, в случай не те погълне. От гледна точка на изложението тази прагматика полага пред

<sup>198</sup> Поне за преживелите българския деконструктивизъм на 90-те.

<sup>199</sup> Срв. плътния деконструктивистки жаргон в: Сабоурин, Вл. „*Може би моя* – ортографията на Острова”, сп. *Български език и литература*, кн. 4-5, 1996, с. 9-15.

себе си един хоризонт на опита на четенето на повествователни проекти, възприемани и концептуализирани като безкрайни – при цялата им несводима наративно-постологическа хетерогенност: *Тихият Дон* на Михаил Шолохов, *Книга на безпокойството* на Фернанду Песоа и *Мъжът без свойства* на Роберт Музил. Но това може да стане само в композиционната форма на един епилог, който да тематизира опита на безкрайното повествование – дрогата на медитациите за св. Тереса и Моцарт, – *извън* самото повествование. Нека сега обаче да се върнем към връзката между опера и революция в рамките на деконструктивисткия дискурс, която в рамките на настоящото изследване съдържа не по-малко утопични енергии от идеята за безкрайното повествование. „Демократизирането на суверенитета [...] започва, когато традиционният суверенитет попадне под естетическия натиск за самопредставяне: едно представяне на властимащите пред нас, което се старае да ни се хареса и да ни убеди, което е зависимо от нашето признаване.” (DSG 291) Че тук става дума за една аргументация с ясна политическа позиция, свидетелства настояването, че анализът на връзката между буржоазната опера и буржоазната революция няма „само един исторически смисъл” (срв. DSG 292). *Политическата позиция предполага обвързаност с настоящето, дори когато тази обвързаност се изразява в модуса на една история на настоящето.* Описваната връзка между опера и революция има системен характер, проявяващ се на синхронното ниво на настоящето като рефлексивна (и рефлектирана) изходна точка на анализа.

Системно-синхронният характер на връзката между опера и революция включва естетически, онтологически и политически валенции, които не са просто елементи на „исторически отминало събитие, без структурни последствия”. Самата структурна съотнесеност между ефектите на операта като нова „медия” в сферите на естетиката, онтологията и политиката свидетелства за синхронната валидност на връзката между медийната театрализация на политиката и демокрацията. „Политическата революция, която прави властта на правителството зависима от признаването ѝ, е съпътствана от срутването на онтологията на трансцендентните реалности, което, от своя страна, е положено в естетическото, по-точно, театралното действие на представяне.” (DSG 292) Генеалогическото преплитане на



театър и буржоазна демокрация не е разплетено от идването на власт на буржоазията, а се утаява в специфичната за буржоазната демокрация форма на упражняване на власт. „Демокрацията не се откъсва от началото си в театрализирането на монархическия суверенитет” (пак там). Раждането на буржоазната демокрация от театрално-оперното инсцениране на абсолютисткия суверенитет, оголващо естетическата инсценираност на този суверенитет, не е пъпна връв, която буржоазията може да хвърли, където намери за добре – където иска да остане. Отричането на театрално-оперната генеалогия на демокрацията, утаена в синхронната ѝ структура, предполага по-скоро желанието за постигането на не по-малко абсолютен суверенитет. Това пренасяне на абсолютисткия суверенитет от краля върху народа е особено видимо в теорията на демокрацията на Русо. „Когато Русо и неговите хора (die Seinen)<sup>200</sup> мечтаят за една демокрация отвъд всякаква театрализация, те се вкопчват все още в (нарцистичния) фантазъм на един абсолютен суверенитет.” (DSG 293) Доколкото буржоазията преодолява абсолютисткия суверенитет чрез театрализирането му, то – тетрализирането – остава същностно за формата на упражняване на властта в буржоазната демокрация. Фантазмът на свободната от театралност демокрация – телесната заедност на народа в акта на колективно упражняване на суверенитета – се срина в мига, в който някой в тази заедност започне да говори. „По-просто казано: демокрацията поражда реториката.” (Пак там) Говоренето е винаги говорене *пред* и представяне *пред*, което по необходимост включва *самопредставяне*, т.е. театър.

Концепцията на Русо за народния суверенитет и нейното присъствие в демократическия „дискурс на модерността” (Хабермас) предполага наличието на една в основата си реалистическа онтология, разрушена тъкмо от първите буржоазни „медии” на театъра и операта. „Абсолютният суверенитет е мислим обаче единствено в условията на една реалистична онтология, чиято естетическа неистинност – заедно с революционното обръщане на съотношението на силите – демонстрират новите, буржоазните медии на репрезентация.” (Пак там) Народният суверенитет, депотенциращ в „медиите” на театъра и операта абсолютия

<sup>200</sup> Хабермас, например (б. м.).

суверенитет на краля, може да бъде, на свой ред, единствено „депотенциран суверенитет”. Театрално-оперното депотенциране на абсолютния суверенитет, съпътстващо налагането на буржоазната демокрация, полага същевременно нейните собствени структурни граници. „Въз основа на театралния си произход, демократичният суверенитет на народа не може поради това *да иска* да бъде от рода на суверенитета на абсолютния монарх.” (Пак там, курсив в оригинала) Театралността – и „оперността” – на демокрацията представлява структурна необходимост на буржоазния суверенитет, за който „самоограничаването” (срв. DSG 293, бел. 13) е конститутивен принцип. *Ако за абсолютисткия суверенитет репрезентацията на властта в церемониала и етикецията бе основен механизъм за упражняването на власт, буржоазният суверенитет по необходимост предполага структурна липса на власт над репрезентацията на властта.* „Демократичната власт не може да предотврати театралната автономизация на репрезентацията си – не може да иска да я предотврати, ако не иска да изпадне в преддемократични фантазми на суверенитета. Театралната застрашеност на демократическия *суверенитет* е незаобиколимо условие на *демократическия суверенитет*.” (DSG 294, курсив в оригинала) Инсценирането на абсолютисткия суверенитет в операта, разкриващо „оперната” инсценираност на самия суверенитет, се пази в дълбинната структура на буржоазната демокрация, която трябва да приеме и допусне липсата на власт над репрезентацията на властта като конститутивен принцип на функционирането си. В началото на това признаване и допускане на границите на суверенитета стоят новите буржоазни „медии” на театъра (от Шекспир насетне) и операта.

Деконструктивисткият прочит на отношението между театър (опера) и политика предполага суспендирането на идващата от Русо и работеща в демократическия „дискурс на модерността” опозиция между демокрация и театрализация. „Демократическият дискурс на Русо обвързва борбата за демокрация с борбата срещу театрализацията. При това той разбира стратегическото свързване на двете борби по такъв начин, че това стратегическо свързване налага понятийното разделяне (*begriffliche Scheidung*) на предметите на

тези борби.” (DSG 294) Работата на деконструкцията е да се усъмнява във валидността на управляващите даден дискурс понятийни опозиции – това бе първото изречение от деконструктивизма, обяснен за деца от бившия комунистически лагер, с който се запознахме през 90-те години. Очарованието на това запознанство обаче не бе съпътствано за жалост от близката сякаш до ума и живота яснота, че *усъмняването предполага заемането на политическа позиция, от която изхождаме, когато се усъмняваме*. Сякаш само еуфорията и нейната честност биха могли да оправдаят тогавашната липса на необходимост от яснота за изходните политически основания на деконструктивисткото усъмняване. Макар и в неизбежната модалност на едно утопично бъдеще в миналото, ретроспективното набавяне на яснота, откъде и на къде се усъмняваме, щастливо хвърля светлина върху следите на изгубеното време. „Че борбата на демокрацията срещу театрализирането не може да бъде приключена<sup>201</sup>, не може обаче да означава в обратен ред, че тя [борбата] не трябва да бъде започвана. От отхвърлянето на критиката на театрализирането на Русо, ще рече, отхвърлянето на стратегията на едно („критическо”) разделяне между демокрация и театрализация, не следва една афирмация на театрокрацията” (пак там). Приемането на иманентната театралност на демокрацията не означава разтварянето на политическата позиция в медийната попара на един аполитичен „пърформанс”. *Както операта – още в рамките на абсолютистката държава – оголва „оперността” на абсолютия суверенитет, така критическата (само)рефлексия на модерната демокрация предполага оголването на театралността (медиялността) на съответните конкретни форми на политическа репрезентация*. „Тази критика не иска вече да преодолява изобщо театрализацията на политиката, а да експонира във всеки даден случай съответната форма на политическа театралност.” (Пак там) При тази аналитична стратегия самият *театър* – театрално структурираното медийно пространство – „критикува” театралността на политиката. „Критиката на политиката посредством театъра показва, как, с какви средства и похвати оперират политическите

<sup>201</sup> Типична формулировка на деконструктивистката „суспендираност” и „неразрешимост” на опозициите (б. м.).

репрезентации. Затова критиката на политиката чрез театъра [...] съвсем не е подушване на скрити мотиви и подбуди, а един анализ на формите и стиловете, в които бива инсценирана политическата репрезентация.” (DSG 294-295) Ако всяка власт разчита при функционирането си на възможността да държи в латентно<sup>202</sup> състояние специфичните си форми на инсцениране на политическата репрезентация, „критиката на политиката чрез театъра” извежда тези форми на инсцениране на повърхността<sup>203</sup> – на медийната повърхност.

Жанрът на операта изиграва съществена роля в социалноисторическото начало на този процес на „театърна критика (Theater-Kritik) на политиката” (срв. DSG 295), съпътстващ формирането на завършената форма на абсолютистката държава в периода от края на XVI до края на XVIII век. В този смисъл *разглеждането на жанровите особености на операта може да послужи за генеалогически срез на историята на модерната държава и отговарящата ѝ история на модерната душа.* „Поставяйки суверена на сцената, превръщайки го в театърен крал, операта на Монтеверди показва театралната конституираност на неговата политическа власт – и заедно с това нейната зависимост от онези, които са ѝ подчинени; тъкмо чрез това театрализирането на суверенитета се превръща в прасцена на неговото демократизиране.” (DSG 295) В жанра на операта, възникнал успоредно и оказващ обратно въздействие върху формирането на буржоазията в рамките на абсолютистката държава, представянето на абсолютисткия церемониал се обръща срещу абсолютистката форма на упражняване на власт, показвайки „оперността” ѝ. „При Монтеверди театърът работи срещу театъра. Или, по-точно: доколкото сама е театрална инсценировка, операта на Монтеверди показва театралната инсценировка, случваща се в политиката, и по този начин работи срещу едно театрализиране на политиката, целящо подчиняването на зрителите ѝ посредством държането в латентно състояние на нейните форми и похвати.” (Пак там) Инсценираната от операта абсолютистка церемониалност прави различни

<sup>202</sup> „Властта” на неосъзнатото – индивидуално и колективно – също разчита при функционирането си на състоянието на латентност.

<sup>203</sup> Вж. в тази връзка Flusser, V. *Lob der Oberflächlichkeit. Für eine Phänomenologie der Medien*. В: Flusser, V. *Schriften*, Bd. 1, Mannheim: Bollmann, 1995.

формите на репрезентация, конституиращи политическата власт в абсолютистката държава. „Тази критика сама работи със средствата на театъра: прави видими латентните форми и стратегии на инсценирането; тук театърът не е – както в търговската от Русо традиция – предмет, а инстанция на критиката.” (DSG 296) Този деконструктивистки прочит на връзката между опера и политика, който ни върна за момент към 90-те години на XX век в утопичната модалност на едно пропуснато бъдеще в миналото, целеше на първо място именно експлицирането на *анализа на операта като инстанция на една в мотивационната си основа политическа рефлексия*, опитваща се да събере и съхрани опита на периода от втората половина на 70-те години до първото десетилетие на новия век. Аполитичната аскеза на безкрайното повествование черпи сили от поглъщащото гравитационно поле на политиката като екзистенциален въпрос, чието избягване предполага едно движение по ръба между погълнатостта и възземаването. Утопичната родина на този проект е двузначността на избягнал и спасен в сложна дума със съществуване, което е отскубване.

Поемането на дългия обиколен път към света на *Вълшебната флейта* негласно разчиташе на възможността за засичания и съполагания между опита на слушането на последната опера на Моцарт и концептуално-наративното разгръщане на изложението. В плана на личния опит вече мога ретроспективно да кажа, че при никоя от другите опери на Моцарт, които съставят предмет на разглеждане в тази част на изследването, не съм преминавал през толкова фази на слушане: от разочарованата свежа почуда – какво пък толкова – до пълното попадане в плътната материалност на музикалния ландшафт. Опитвах се съответно в предходните анализи да дискурсивирам целия спектър на опита на слушането: от публичната приватност (и приватна публичност) на масонските фигурации като неразделна част от патогенезата на буржоазната субектност в рамките на абсолютистката държава – до пробива към орнитоморфните „майки” на пеенето с тела на птици и женски глави във фигурата на Царицата на нощта. В края на пътя ще си позволя да тематизирам два аспекта на *Вълшебната флейта*, в които постепенно в процеса на слушане и писане се сгъсти за мен значещото

пространство, към което се движех. Доколкото практиката на безкрайното повествование следва изречението *Take the long way home* [хвани дългия път за вкъщи]<sup>204</sup>, това значещо пространство е пространството на дома, определящо ориентацията на концептуалното и наративно движение на изложението. Това значещо пространство се задава, от една страна, от специфичния *ландшафт* на последната опера на Моцарт, и от структуроопределящия за *Вълшебната флейта* сюжетно-композиционен мотив на *инициацията*, от друга. Разглеждането на ландшафта на *Вълшебната флейта* изхожда от непосредствения опит на музикалното попадане в една плътна материалност с ясно изразени пространствени характеристики. Въпреки че способността за конструиране на пространствена яснота и отчетливост характеризира музиката на Моцарт като цяло, във *Вълшебната флейта* тя изпъква най-релефно на фона на „приказната” пространствена положеност на музикално-драматичното действие. При анализа на сюжетно-композиционния мотив на *инициацията*, от своя страна, изхождам от опита и митопарадигмата на конфронтацията със смъртта като определящ момент на *инициационното* случване: *Щом може да преодолее ужасите на смъртта, въззема се изсред земята той до небесата чак.*

По отношение на представения във *Вълшебната флейта* ландшафт най-остро стои по-общия въпрос за жанровата характеристика на последната опера на Моцарт. „Приказна опера” (Märchenoper) ли е *Вълшебната флейта*? Вълшебната приказка ли е жанровият модел, използван от Шиканедер и Моцарт, на което сякаш навежда самото заглавие на творбата? По отношение на ландшафта на *Вълшебната флейта* тези въпроси придобиват категоричността на референциално питане – питане за денотата. Създаваният от музиката по необходимост а-семантичен, не-денотатен пейзаж, на свой ред, семиотично усложнява въпроса, предлагайки същевременно примамливо леката опция на допускането, че именно приказният денотат най-адекватно отговаря на принципната а-семантичност, без-денотатност на музикалния знак. При рецептивната традиция на жанровото определяне на *Вълшебната флейта* като „приказна опера” водещи са обаче определено не

<sup>204</sup> Срв. Faithless, *Sunday 8 pm* (1998).

семиотични фактори. Всъщност едва от модернизма насетне (т.е. след средата на XIX в., когато тезата за „приказната опера” вече отдавна се е наложила) чисто семиотичните фактори започват сами за себе си – *автономно* – да стават рецептивно определящи. Едва модернистката концепция за естетическия артефакт като автономен знаков свят извежда на преден план в рецепцията семиотичните критерии. Доколкото рецепцията винаги е обусловена от съответните поетологически модели на естетическото, рецептивното налагане на „приказността” като жанров определител на *Вълшебната флейта* със сигурност не е продукт на семиотична рефлексия. Определяща роля при установяването на рецептивната традиция на „приказното” възприемане на последната опера на Моцарт изиграва романтичeskото преоткриване и префункционализиране на жанра на вълшебната приказка. От Новалис, през Е. Т. А. Хофман и до Братя Грим – споменавам само немски романтици, доколкото *Вълшебната флейта* е немскоезичен *зингшпил*, – жанровата форма на приказката бива натоварена с централни за Романтизма наративно-идеологически функции. Но макар и създадена в непосредствена хронологическа близост с ранния немски Романтизъм (Фр. Шлегел, Новалис), последната опера на Моцарт не е романтическа творба. В не по-малка степен от канонизирането на *Дон Кихот*, рецептивното асимилиране на *Вълшебната флейта* под жанровата форма на „приказна опера” е продукт на *романтичeskата идеология*. Романтизмът предметява загадката на *Вълшебната флейта* в рецептивното преплитане на концептите на „абсолютната музика” и „приказната опера”. Този сплит се оказва не по-малко рецептивно жилив и ефикасен – а и с по-изкусен концептуален рисунък – от сблъсъка на „идеал” и „действителност” в *Дон Кихот*.

При първата интерпретативна стъпка, целяща разплитането на изкусната плетеница от „абсолютна музика” и „приказна опера”, оперативно-агонално ще заема възможно диаметрално противоположната позиция на тълкуване на *Вълшебната флейта* – като шифровано политическо послание<sup>205</sup>. Веднага искам да

<sup>205</sup> Най-далече в тази посока – с всички нейни плюсове и минуси – отива покойният вече германски музиколог и концертиращ органист и чембалист Хелмут Перл (1927-2004). Срв. Perl, H. *Der Fall „Zauberflöte“*. *Mozart und die Illuminaten*, Zürich & Mainz: Atlantis Musikbuch, 2006. Цитирам

кажа, че не споделям тази позиция, но я намирам за оперативно удобна в аналizationsонната работа на едно радикално противопоставяне на романтическата идеология на музиката. Нека да си спомним, че *Вълшебната флейта* още от самото начало предизвиква при постановките си извън Виена (най-вече в Северна Германия) потребността от „преработки” на либретото, които да го направят приемливо за една не-виенска зрителска публика. Очевидно произведението на Моцарт/Шиканедер е било изключително тясно обвързано с конкретния си социокултурен контекст, което е наложило необходимостта от „преработки” още преди решаващата рецептивна намеса на немските романтици. За премиерата на операта във Ваймар (16.1.1794 г.) Гьоте възлага на шурей си Кристиан Аугуст Вулпиус основателно да прочисти либретото от „виенските” елементи на еротична волност и нонсенс. Припомням тези факти, за да изпреваря евентуалното прибързано махване с ръка по адрес на тезата за политическото (шифровано) съдържание на *Вълшебната флейта*. Както еротичните волности, така и нонсенса – в качеството си на определящи елементи на народната смехова култура – често са носители на политически послания, разбираеми единствено в конкретния социалнополитически контекст. Това е валидно както за комедиите на Аристофан, така и за сатиричната литература на испанските конвертити от XV и XVI в., а и за текстовете на Ицо Хазарта. С тези далечни аналогии искам да обърна внимание на принципната възможност едно тясно обвързано с регионалния си – преди всичко градски – контекст художествено произведение да съдържа политически послания, които биват елиминирани или пък отпадат от само себе си като неразбираеми при пренасянето на това произведение в друг контекст. В следващите редове ще се опитам да взема отношение към политическата интерпретация на *Вълшебната флейта*, предложена от Хелмут Перл, претегляйки във всеки конкретен случай аргументите „за” и „против”. Принципно несъгласие с тезата, че *Вълшебната флейта* представлява *шифровано политическо послание* не би трябвало да предполага слепота спрямо принципната възможност определени *специфично контекстуални елементи* на операта да съдържат *политически интертекст*.



Водеща при този прочит за мен остава антиномията на *романтическото и политическото*<sup>206</sup>, която би могла да ни помогне да освободим *Вълшебната флейта* от съня на романтическата спяща красавица. Доколкото Да Понте и Шиканедер не са имали проблеми да тематизират пред виенската публика сцени на изнасилване<sup>207</sup>, ще си позволя да цитирам няколко все още любими „детски” стиха за Спящата красавица: *Спящата красавица/ ще се събуди/ в пот/ и сперма*. Ако не друго, политическият прочит на *Вълшебната флейта* би могъл да има поне този ободряващ и пробуждащ – като в скрита реклама на Нескафе – свеж антиромантически ефект.

Тезата на Перл изхожда от близостта на Моцарт (и баща му Леополд) до масонския орден на „илюминатите”, който през 70-те и 80-те години на XVIII в.<sup>208</sup> представлява радикално-просвещенското крило на германското масонство. След анализа на Козелек в *Критика и криза* (1957) можем със сигурност да твърдим, че орденът на „илюминатите” е имал радикална – макар и смехотворно нереалистична – политическа програма, в която Просвещението разкрива имплицитното си *политическо* съдържание. Прави впечатление, че ръководителите на ордена са бивши възпитаници на йезуитите<sup>209</sup>, което проличава в строгата (в крайните си прояви: налудна) йерархична структурираност на организацията. По този начин в ордена на „илюминатите” причудливо и потенциално взривоопасно се преплитат двете крайни антагонистични идеологии в Австрия от втората половина на XVIII век: масонското Просвещение и йезуитите. Реалното политическо влияние на двете идеологически сили не е за подценяване. Активната намеса на йезуитите в политиката довежда до прогонването им първо от Испания и Франция (април 1767

<sup>206</sup> Вж. в тази връзка преди всичко: Schmitt, C. *Politische Romantik* [1919], 2. Aufl., München & Leipzig: Duncker & Humblot, 1925.

<sup>207</sup> Срв. разказът на Дона Анна в *Дон Жуан* и във *Вълшебната флейта* – натопорчената ария на негъра Моностатос над спящата Памина, окъпана в лунна светлина: „Бялото е красиво! Трябва да я целуна;/ Скрый се, месец!/ Ако чак толкова ти досади,/ О затвори тогаз очи!” – Mozart, W. A. / Schikaneder, E. *Die Zauberflöte*, цит. съч., с.164.

<sup>208</sup> Орденът е основан на 22.9.1775 г. в Инголщад от Йохан Адам Вайсхаупт, през 1785/86 г. започват преследвания срещу членове на ордена в Бавария, които по-късно се прехвърлят и в Австрия; срв. „Хронологическата таблица”, FZ 192.

<sup>209</sup> Други определящи исторически примери за подобна генеалогия имаме в лицето на Йосиф В. Сталин и Фидел Кастро.

г.) и до последвалото през 1773 г. разпускане<sup>210</sup> на ордена в Австрия и Бавария. Илюминатите, от своя страна, провеждат активна кампания на вербуване на членове на ключови административни позиции в абсолютистката държава, чрез които се опитват да оказват въздействие върху реалната политика с крайната (илюзорна) цел на една радикална социалнополитическа промяна. При бързото си разпространение в Централна Европа илюминатите използват инфраструктурата на масонските ложи, от които обаче съществено се отличават по линията на – по същество – политическата си програма. Анализът на Перл вижда в дуалистичния свят на *Вълшебната флейта* – Царството на нощта *versus* Царството на светлината – едно в основата си *политическо* противостояние между йезуити и илюминати: „полярните противоположности на епохата, които в крайна сметка пораждат *Вълшебната флейта*” (срв. FZ 28). Силата на този анализ се състои в разкриването на политическите координати, в които се разполага социализацията на Моцарт, който, както знаем, не обелва нито дума – поне извън музиката си<sup>211</sup> – за съвременната му политика. „Между това събитие от 1773 г. [разпускането на йезуитския орден в Австрия и Бавария] и основаването през 1793 г. – под закрилата на архиепископа на Виена Мигази – на „Конгрегацията на Светото Сърце” като организация-приемник на йезуитския орден се разполага епохата на Моцарт.” (FZ 31) Каква обаче е информативността на тези факти от политическата история с оглед на ориентацията в света на *Вълшебната флейта*? Дотук сякаш почти също толкова минимална, колкото малко фактът, че в началото на 90-те имаше

<sup>210</sup> При кампанията на католическите абсолютистки държави срещу йезуитския орден определена роля играят и икономически съображения – конфискацията на значителната собственост на ордена запушва хроничните бюджетни дефицити; за разлика от Испания и Франция обаче, в Бавария и Австрия йезуитите не са прогонени от страната и продължават да оказват влияние основно чрез „меката” власт на една перфектно организирана система от учебни заведения. Бащата на Моцарт завършва йезуитска гимназия в Аугсбург.

<sup>211</sup> Нито дума за Френската революция в обилната кореспонденция на Моцарт! Същевременно при избора на сюжет за втората си виенска опера (и първата си *италианска* виенска опера) – *Сватбата на Фигаро* – Моцарт определено не е политически безобиден; срв. също така за политическите импликации на писаната успоредно с *Вълшебната флейта* италианска opera seria *Милосърдието на Тум* (1791): Janke, P. „*La clemenza di Tito* – Mozarts politisches Bekenntnis“. В: Zeman, H. (Hg.) *Wege zu Mozart. Bd. 2. W. A. Mozart in Wien und Prag: Die großen Opern*, цит. съч., с. 159-175. За съжаление не разпологах със запис на операта при работата над тази част на изследването – което ме принуждава да базирам твърденията си за нея изцяло върху посочената статия на Пиа Янке.

биполярна политическа система<sup>212</sup> – СДС *versus* БКП (БСП) – може да ни ориентира за смисъла на преживяното време и оставащите след него символни продукти.

Политическият прочит на *Вълшебната флейта* предполага като интерпретативна основа *алегорезата* на основните фигури на операта. Силата и слабостта на *политическия* прочит на последната опера на Моцарт е в същността си силата и слабостта на *алегорическото* четене. В неговата логика и реторика няма проблем да видим Царицата на нощта като алегория на Римокатолическата църква, а Зарастро – като вожда на Просвещението в масонски одежди. Ако в случая на Зарастро това ми се струва очевидно, при Царицата на нощта политическата алегоризация довежда до също толкова очевидна смислова редукция на музикалната сложност на фигурата. При Зарастро сякаш няма какво толкова да се редуцира в музикален план, доколкото музикалната му направа – особено в съпоставка с музикалната направа на Царицата на нощта – сама по себе си представлява една радикална редукция на музиката (в рамките на *музиката на Моцарт*, разбира се!) до организационно-бюрократичната трезвост на буржоазния свят. Живелите през реално съществувалия социализъм вероятно ще усетят в музикалната репрезентация на света на Зарастро сивата монументална тържественост на музиката<sup>213</sup>, съпътстваща жанра на „прегледите” (в киното преди филма) и новините за „държавно-партийните” визити от и във „великата братска страна” СССР и другите „братски” социалистически страни. Изключително елегантен е обаче, от друга страна, аргументът на Перл, че самата съвременна на възникването на *Вълшебната флейта* виенска публика е била традиционно склонна да „чете” алегорически фигурите на театралната и оперна сцена. „Виенчаните са били свикнали с разшифроването на алегорически ходове от

<sup>212</sup> От друга страна, за ориентацията в света, в който живеем след 2001 г., определено е информативна констатацията, че биполярната система успешно бе разбита – и то изцяло за сметка на десницата – структурирайки политическото пространство на принципа БСП (БКП) + n.

<sup>213</sup> Брилянтен пример за официозната употреба на „високата” класическа музика през комунизма предлага *Портокал с часовников механизъм* (1973) на Стенли Кубрик, срв. преди всичко сцената на посещението на министъра на вътрешните работи в затвора, но и характеризирането на главния герой Алекс като фен на Бетовен; едва ли е случайно, че комунизмът изпитваше изразен афинитет към *тежко романтическата и неоромантическа* музика.

мистерийните драми (Mysterienspielen), поставяни на сцена най-вече от възпитаниците на йезуитските учебни заведения. И бароковата опера също така е живеела от алегориите.” (FZ 45) Имахме вече възможност да изтъкнем специфичното за Австрия през XVIII в. застъпване на Барок и Просвещение, което също може да послужи в подкрепа на тезата за алегоричното възприемане на *Вълшебната флейта* още от страна на съвременниците на Моцарт.

Въпреки резервите спрямо тълкуването на Царицата на нощта, свеждащо я до алегория на Римокатолическата църква, няма да е излишно (особено с оглед на един не-католически читател) да споменем сценографските атрибути – по-точно реквизити – на Царицата на нощта, които я сближават с католическата иконография на Пресв. Дева Мария. В края на XVIII и началото на XIX век Царицата на нощта е била представяна сценографски като стояща на полумесец, а тронът ѝ е бил украсяван с прозирни звезди. За Перл това са еднозначно атрибути на иконографията на Дева Мария като „небесна царица” (Himmelskönigin) на Римокатолическата църква, които могат да бъдат открити в „алтара на Богородица във всяка католическа църква” (срв. FZ 47). Импонира категоричността, с която Перл настоява на очевидности, които обикновено биват игнорирани, тъкмо защото са прекалено близо до погледа, почти сливайки се със сяпата му точка. „При някои съвременни автори [...] оставаме с впечатлението, че те никога не са виждали една „небесна царица” в някоя католическа църква. Те игнорират очебийната аналогия.” (Пак там) Освен това Царицата на нощта е представена във *Вълшебната флейта* като майка – единствената (!) фигура на майка в зрелите опери на Моцарт, в които винаги под една или друга форма присъстват бащини фигури. А Църквата е майка. Перл прозорливо обръща внимание, че сценографията на постановките на *Вълшебната флейта* в протестантските области на Германия доста по-еднозначно сближава фигурата на Царицата на нощта с иконографията на „небесната царица” на Римокатолическата църква. Това, което за католическия зрител е неразделна част от един жив *култ*, за протестантския вече е чисто *естетическо* явление, което съответно подлежи на публично излагане – на „профанизация”.

От гледна точка на евентуалното „илюминатско” идеологическо съдържание на *Вълшебната флейта* тази „профанизация” придобива обаче измеренията на „пропаганда”, една доста модерна „реклама”, служеща си с естетическите средства на операта. „Орденът [на илюминатите] си прави модерна реклама.” (FZ 51) *Mozart & Schikaneder* като PR-щаб на ордена на илюминатите! „Става дума за „промоция” и „реклама” в полза на една идеология.” (Пак там) При тази хипотеза Моцарт се оказва успешно вербуван от ордена на илюминатите и работи под естетическо „прикритие” за него. Това е може би най-слабото звено в аргументацията на Перл, което със сигурност неинтенционално, но толкова по-отблъскващо свежда автономността на естетическото до прикритие – в прав текст до „маскировъчна функция” (срв. FZ 10) – на идеологическа поръчка. Колкото и да е *cool*, не вярвам една PR-агенция да може да произведе нещо от рода на *Вълшебната флейта*. Или може би – марксистки погледнато – една социалноисторически „възхождаща класа” поражда PR на нивото на *Вълшебната флейта*?<sup>214</sup> Не вярвам, въпреки че от чисто научна гледна точка подобно допускане не съдържа вътрешно противоречие. Нещо повече: съпоставката между положения от „програмата” на ордена на илюминатите и възможната политическа алегореза на *Вълшебната флейта* е най-малкото впечатляваща. „Тук можем да цитираме „Общият обзор на системата на ордена” (1782) направо като възлагане на работа на авторите на „Вълшебната флейта”: „Истини, които не се представят в потайност и в сянката на свещенни церемонии, за повечето не са никакви истини. Потайното притежава прекалено голяма примамливост за тях, и удоволствието да знаеш нещо, което не всеки знае, със сигурност ще ги прикове и накара да обърнат вниманието си към неща, по които инак погледът им само бегло се е плъзгал...” (FZ 52, многоточие при Х. П.). Ето цинизмът на Просвещението в чист вид: цинизмът на слабия, който мечтае да се добере до лостовите на „тайната” политика на абсолютистката държава – в името на „морала”, разбира се, на „новия морал в политиката”. (Българските граждани имаха късмета да наблюдават или съдействат на правенето на „нов морал в

<sup>214</sup> За PR-а на „възхождащите класи” предпочитам да мисля в логиката на изказването на Ицо Хазарта за юпитата от „Новото време”: *кажи ми, докато МВР не ме земе:/ какво шмърка новото време.* – Ъпсурт, *Quattro* (2005).

политиката” от един коронован слаб политически субект – Царя-Буржоа.) Но какво общо има с това музиката на Моцарт? Нима и тя е таен ход в „хитрото” (Хегел) неумолимо течение на диалектиката на Просвещението?

Спирането на диалектиката на Просвещението в музиката, което се опитвам да дискурсивирам в разсъжденията си за Моцарт, не хипостазира обаче някаква мисловна точка извън това движение, което е иманентно на самото мислене *за* Просвещението. Съответно характеризирането на даден ход от диалектиката на Просвещението като отблъскващ не предполага, че се намираме извън процеса, който изживяваме като отблъскващ. Това е особено валидно при преценката на интерпретативните възможности и екзистенциалния залог на политическия прочит на *Вълшебната флейта*. Не можем да консумираме яснотата и силата на този прочит, спестявайки си отблъскващата грубост на някои негови следствия. Аз поне предпочитам да платя цената на грубостта. В тази грубост тлее утопична истина. Но и в чисто научен план тя често позволява да хвърлим освобождаващ поглед извън „затворническия дом на езика” (Фр. Джеймисън), който сме длъжни – а и ни доставя удоволствие – да конструираме в рамките на научния дискурс. Едно от тези освобождаващи надзъртания извън магическата естетическа автономност на *Вълшебната флейта* откриваме в интерпретацията, която Перл прави на арията на Зарастро „В тези свети помещения” (In diesen heil’gen Hallen)<sup>215</sup>. В тази „програмна” ария Зарастро задочно<sup>216</sup> отговаря на знаменитата „ария на отмъщението” (Rache-Arie) на Царицата на нощта – „Кипи на Ада отмъщението в моето сърце” (Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen)<sup>217</sup>. Задочно отговарящата на Царицата на нощта ария на Зарастро е съответно една анти-ария на *отмъщението*, в която „програмната” просвещенска скука достига кулминационната си точка: да си представим един анти-сценарий на *Убий Бил*, в който Бил не отмъщава на Беатрикс Кидо (Ума Търман) за това, че го е напуснала! Зарастровата анти-ария на

<sup>215</sup> Вж. Mozart, W. A. / Schikaneder, E. *Die Zauberflöte*, цит. съч., с. 172. Прочитът на Перл като цяло прави по-интересна фигурата на Зарастро, този музикално монументален сив функционер на Просвещението.

<sup>216</sup> Царицата на нощта и Зарастро нито веднъж не се появяват едновременно на сцената – в този драматургично-вокален ход има мъдрост, трансцендираща идеологическите координати на сблъсъка.

<sup>217</sup> Вж. Mozart, W. A. / Schikaneder, E. *Die Zauberflöte*, цит. съч., с. 166, 168.

*отмъщението* е квинтесенцията на просвещенската *садистична филантропия*, чието последно – потенциално убийствено, концлагеристко – изречение гласи: „Когото не възрадва туй учение,/ не заслужава да бъде човек.” (Wen solche Lehren nicht erfreuen,/ Verdienet nicht, ein Mensch zu sein.) Просвещенската филантропия решава всъщност, кой „заслужава” – и кой не – да бъде човек. Въз основа на същата убийствена филантропия феминизмът – в качеството си на радикално-просвещенска „биополитика” – по-късно ще реши, че мъжете са сексуално-шовинистични прасета<sup>218</sup>. Лично аз повече се страхувам да бъда – да стана – „човек” в рамките на феминистичния дискурс.

Но да се върнем към политическия прочит на Зарастровата анти-ария на *отмъщението*. Перл допуска, че при тази „програмна” ария на Зарастро става дума за един „опровергаващ текст” (срв. FZ 87), който отговаря на актуалнополитически обвинения срещу илюминатите в контекста на първите съобщения от революционен Париж за актове на отмъщение, насочени срещу представители на „стария режим”. Перл припомня историческия факт, че събранията на революционерите са ставали в (секуларизирани) църковни помещения – т.е. в „свети помещения”: якобинците са се събирали в църквата на манастира на Св. Яков. Непосредствено след избухването на Френската революция плъзват слухове, че масоните били взели активно участие в подготовката ѝ. В Бавария и Австрия тези подозрения – не без основание – падат преди всичко върху ордена на илюминатите, чиято тайна политическа дейност бива поставена във връзка с радикалната позиция на якобинците. „Изглежда, че илюминатите все пак не са били чак толкова безобидни, поне не когато са се присъединявали към якобинците.” (FZ 87) В този политически контекст през декември 1790 г. полицията прихваща писмо на масонска ложа от Бордо, адресирано до виенската ложа „При Увенчаната надежда” (Zur Gekrönten Hoffnung). Шефът на виенската полиция граф Перген пространно докладва на Императора за писмото от Бордо, обръщайки специално внимание върху съответствията между принципите на

<sup>218</sup> Един виц за разведряване на създалото се политически некоректно родово-полово напрежение: „Прасе-родител (не става ясно, дали е баща или майка) казва на прасенцето-дете: *All men are pigs!* (Всички хора/мъже са свине!) Прасенцето-дете отговаря: *So what?* (Е и?).”

новата френска конституция и „масонските максими свобода, равенство, справедливост, толерантност, философия, благотворителност и добър ред” (цит. по FZ 87-88). Граф Перген предупреждава в доклада си, че контактите на виенската ложа с масоните от Бордо свидетелстват за едно „одобрително отношение и подкрепа на революцията” (цит. по FZ 88) от страна на ложата „При Увенчаната надежда”. В последващ доклад на шефа на виенската полиция се настоява на необходимостта от нов указ, който да задължи масонските ложи да не сезанимават с политически въпроси. „Страхът от якобинците броди по това време из цяла Европа. Той намира израз и във „Вълшебната флейта”.” (FZ 88) Арията на Зарастро „В тези свети помещения” има за цел да опровергае обвиненията срещу илюминатите, че готвят якобински комплот за революционно сваляне на властта и търсят „отмъщение”. Съответно: *В тези свети помещения/ Не се познава отмъщението*. „Авторите на „Вълшебната флейта” са имали достатъчно основания публично да декларираат безобидността на ставащото „в тези свети помещения”.” (Пак там) Логиката е перфектна – в случай, разбира се, че *Вълшебната флейта* е „илюминатска опера” (срв. FZ 100). Моцарт наистина е бил член на масонска ложа (от 1784 г.) и дори е композирал музикални произведения за ритуалните нужди на масонската „работа”<sup>219</sup>. Те са се изпълнявали от самите „братя” – масонството и музикалното аматьорство са едни от най-разпространените моди през XVIII век. Последната му завършена<sup>220</sup> музикална композиция е масонската кантата KV 623 „Laut verkünde unsre Freude“ [Възвести високо радостта ни]. Моцарт я дирижира на 15 ноември<sup>221</sup> 1791 г. в новия храм на ложата „Към

<sup>219</sup> Думата „работа” (Arbeit) се появява за първи път на оперната сцена именно във *Вълшебната флейта*. – Вж. Mozart, W. A. / Schikaneder, E. *Die Zauberflöte*, цит. съч., с. 108.

<sup>220</sup> Последната незавършена – *Реквием* (KV 626). Както последната масонска кантата (KV 623), така и *Реквием* са определящи за музикалната и светогледна логика на *Вълшебната флейта*. В голямата си биография на Моцарт музикологът Алфред Айнщайн (братовчед на Алберт Айнщайн) разглежда масонските композиции на Моцарт в главата, посветена на църковната му музика. – Вж. Einstein, A. *Mozart. Sein Charakter – sein Werk* [1945], Frankfurt am Main: Fischer, 2005, 367-368. Монографията на Айнщайн все още остава най-доброто – в рамките на едно книжно тяло – изследване върху Моцарт, съчетаващо биографичен усет и музиковедски анализи.

<sup>221</sup> При Х. Перл има разминавания в посочването на датата: 15 ноември – в „Хронологическата таблица” (която може обаче да е на редакцията в използваното от мен посмъртно издание) и 18 ноември (срв. FZ 98).



Новоувенчаната надежда” (*Zur Neugekrönten Hoffnung*) – три седмици преди смъртта си на 5 декември. Макар че при преценката на масонското движение през XVIII в. смятам за необходимо да се придържам към унищожителния анализ на Райнхард Козелек, при слушането на *Вълшебната флейта* предпочитам да мисля за едновременното контрапунктно звучене на масонската музика и незавършения *Реквием*<sup>222</sup>. И за писмото на „братята” от Бордо.

Допустимо ли е подобно разногласие между приемането на унищожителния анализ на масонството през XVIII в., направен от Козелек в *Критика и криза*, от една страна, и неминуемо естетически „афирмативното” (Х. Маркузе) слушане на масонската музика във *Вълшебната флейта*, от друга? При това разногласие излиза в оголен вид на дискурсивната повърхност *антиномичното* мислене на „музиката” и „Просвещението”, изведено в заглавието на тази част на изследването. В качеството си на крайни термини „музиката” и „Просвещението” биват мислени като неподлежащи на опосредяване. Това опосредяване би било момент от диалектиката на Просвещението, която музиката на Моцарт, според мен, спира в съгласие с модела на парадоксалната Валтер-Беняминава фигура на една *диалектика в покой* (*Dialektik im Stillstand*). *Ако всеки естетически акт прекъсва темпоралния континуум в илюзията на спрялия миг, музиката прави това – полага цезура – в самата стихия на протичането на времето*. В теологическия финал на тази част на изследването ще се опитам да демонстрирам, че музикалната *форма* притежава потенциата да цезурира темпоралния континуум в качеството си на „отблясък”, „ехо” на трансцендентната субстанция на структурираността на музиката. Интуитивното естетическо възприятие на тази „субстанциалност” на формата, поразяващо слушателя на Моцарт, обикновено бива изразявано на

<sup>222</sup> Записите на това произведение, завършено от ученика на Моцарт Франц Ксавер Зюсмайер (1766-1803), са легион. Аз слушам един ранен запис на Х. фон Караян – Mozart, W. A. *Requiem d-moll KV 626*, Herbert von Karajan, Berliner Philharmoniker, Wiener Singverein, Hamburg: Polydor, 1962. Това е един евтин диск със семпло оформление (без книжка) и слабо глухо звучене – в сравнение с дизайнерското и хайфистко великолепие на късните студийно-алхимични записи в *Karajan Gold*. Не става обаче дума за някаква „автентика” на ранния запис, а за непредвидимото щастие и решение на първата среща. За да забравим за „автентиката”, ще припомним само, че Моцарт определя Зюсмайер – в писмо от 7/8 октомври 1791 г., коментиращо първите реакции около *Вълшебната флейта*, – по следния мил начин: „да тоя е истинско магаре” (цит. по FZ 13, следвам пунктуацията при Х. П.).

културноисторическо ниво чрез термина „Класицизъм“, обозначаващ една стилистична „субстанциалност“ на хармонично предустановени форми. От тази гледна точка загадката на музиката на Моцарт се състои в единоразмерността – косубстанциалността – на модерност и „класицизъм“: модерност, която не разрушава предзададената субстанциалност на формите. В края на тази част ще се опитам да реформулирам този естетически парадокс в теологически термини. Засега бих искал да се върна към „оголването“ на антиномията между музика и Просвещение, която пролича при разминаването на деструктивния анализ на масонството през XVIII в. и афирмативното слушане на контрапункта на католическия *Реквием* и масонската музика в полифонията на *Вълшебната флейта*. С тази цел ще изведа докрай политическото четене на „идеологията“ (срв. FZ 115) на *Вълшебната флейта* като „илюминатска опера“. (Както ще видим, това политическо четене имплицира и преразглеждане на жанровата специфика на *Вълшебната флейта*.)

При това извеждане на политическото четене до крайните му последствия, искам отново да подчертая, че то грубо накърнява естетическата автономност на разглежданото произведение. Перл едва ли би могъл да бъде по-експлицитен и груб – в това е неговата сила, която крие възможности за интерпретативно пренасочване, без това да я прави обаче по-малко груба и по-малко непосредствена. За целите на настоящото изследване аз се нуждаю и от двете: грубостта и утопията – без това да гарантира, че ще съм в състояние да ги приведа в сполучлива конфигурация. „След като идентифицирахме несъществените действия и диалози на операта като отчасти камуфлаж, отчасти игрова травестия на същинското ядро, провокативното централно послание на творбата излиза наяве.“ (FZ 168) Това послание е посланието на радикалното Просвещение. *Вълшебната флейта* възниква като резултат от започналите в средата на 80-те години на XVIII в. преследвания срещу радикалното Просвещение – в лицето на масонския орден на илюминатите в Бавария и Австрия – които достигат апогея си в първите години след Френската революция, разкрила взривоопасния политически потенциал на радикалното Просвещение, и по-конкретно на масонското движение.

„Следователно „Вълшебната флейта” се дължи на държавно и църковно преследване.” (Пак там) Дали наистина първата буржоазна *опера* – подобно на испанските пикарескови повествования<sup>223</sup>, поставящи началото на жанра на *романа*, – е продукт на държавно и църковно преследване? И в двата случая имаме католически абсолютистки държави – испанския абсолютизъм от XVI в. и хабсбургския „просветен” абсолютизъм от последната четвърт на XVIII в. – които идентифицират враговете на държавата и Църквата съответно в конвертитите (като конфесионално потенциално хетерогенен елемент) и масонското Просвещение (като проводник на Френската революция). И в двата случая имаме определящи етапи от формирането на буржоазната субектност, конституирана от съответните социалноисторически форми на модерната централизирана държава. С една дума: дали *жанровите* аналогии между романа и операта имат *генеалогическа* основа?

Трябва да призная, че в рамките на това изследване не съм в състояние да отговоря на този въпрос. Очевидната липса на изследователски ресурс за отговарянето на така формулирания въпрос ме принуждава да огранича аналогията до жанрово-структурния ѝ аспект. Що се отнася до генетическия въпрос за връзката между преследванията на ордена на илюминатите и възникването на *Вълшебната флейта*, не откривам достатъчно основания за постулирането на подобна връзка. Още по-малко мога да се съглася с твърдението, че създаването на операта се вписва *институционално* в политиката на ордена на илюминатите. „Ако видим това решение на виенските илюминати да излязат в публичното пространство посредством художествени средства във връзка с подобни процеси [т.е. преследването на илюминатите], се явява подозрението, че не може да е ставало дума за решението на отделен човек. Ставало е дума не само за едно художествено, но и за едно политическо решение.” (FZ 106) Създаването на *Вълшебната флейта* като продукт на „партийно” политическо решение? Изводът е непротиворечив, ако приемем премисата за *политическото послание* на операта. В ситуацията на изостряне на политическите преследвания след Френската

<sup>223</sup> Срв. Сабоурин, Вл. *Произход на испанския пикаресков роман: към генеалогията на реализма*, цит. съч.

революция определено е малко вероятно масонът Моцарт и бившият<sup>224</sup> масон Шиканедер на своя глава да правят „пропаганда” на илюминатите. Дали обаче във Виена през 1791 г. е имало „партиен” субект, който да възложи *Вълшебната флейта* като политическа „поръчка”? Мисля по-скоро, че бързият успех на операта се е дължал тъкмо на *отпадането* на непосредствения политически контекст<sup>225</sup> след разбиването на ордена на илюминатите, което отваря пространството за безопасната – естетически „незаинтересована” – рецепция на произведението. Политическият опит на Моцарт/Шиканедер, който се утаява във *Вълшебната флейта*, най-вероятно вече не е бил *разпознаваем като специфично политически* в момента на рецепцията на операта от страна на непосредствените съвременници. Отхвърлянето на тезата за „политическо послание” като определящо спецификата на *Вълшебната флейта* се затвърждава от произтичащите от нея определено неприемливи жанрови изводи. Настоявайки на тезата за „политическото послание”, Перл е принуден да направи извода – и този извод е впечатляващо последователен – че от жанрова гледна точка *Вълшебната флейта* е не толкова опера, колкото „сценична оратория” (срв. FZ 158), с характерната за този жанр *пряка реч*, която в случая е само стратегически „камуфлирана” в една приказно-игрова форма. „Тук става ясно, че Моцарт е конципирал произведението ораторно (oratorisch), а не драматично.” (FZ 160) Музикално-драматичният свят на *Вълшебната флейта* обаче не само че не е структуриран като *пряка реч*, но довежда иманентната жанрова *многогласност* и *хетероглосия* на операта до един предел, който напомня за концепцията на Бахтин за *полифоничния роман*<sup>226</sup>. От жанрова гледна точка *Вълшебната флейта* не само че не е масонска „оратория” или „кантата”, но дори трансцендира *иманентната оперна полифония* по посока на една *романова* многогласност и хетероглосия, в която твърдо монологичният ораторен глас на масонското Просвещение е само един от многото и различните гласове на музиката.

<sup>224</sup> Изгонен от ложата поради „неморално” поведение – любовни афери.

<sup>225</sup> Дълга тази хипотеза на анализа на Ян Асман, който предполага, че в рецепцията на *Вълшебната флейта* действат механизми на ускорено социокултурно *забравяне*, срв. ОМ 30.

<sup>226</sup> Вж. Бахтин, М. М. *Проблеми на поетиката на Достоевски*, София: Наука и изкуство, 1976.

Ако сега се върнем към въпроса за музикалния ландшафт на *Вълиебната флейта*, от който изходихме при коментара на тезата за политическото послание на операта на Моцарт/Шиканедер, непосредственият опит на *пространствената материалност*, конструирана от музиката на това произведение, може да получи *топографско* потвърждение. Топографското полагане на непосредствения опит на пространствената материалност, поглътящ и поразяващ при слушането на *Вълиебната флейта*, разчита на хипотезата за ускореното социокултурно *забравяне* на политическите импликации на масонското движение след неговото разбиване в Бавария и Австрия през втората половина на 80-те години. Повратната точка в този процес на забравяне, който прави възможна (и успешна) автономно естетическата рецепция на *Вълиебната флейта*, бележи Френската революция, която едновременно разкрива политическия потенциал на масонското движение и го ликвидира като форма на непряка политическа дейност, характерна за предреволюционния контекст на абсолютистката държава. Рецепцията на *Вълиебната флейта* предполага *цезурата на забравата* на политическата същност на масонството през XVIII век. Цезурата на забравата транспонира политическия опит, утаен във *Вълиебната флейта*, изцяло и без остатък в естетическата сфера, където латентното – забравено – присъствие на политическото съдържание се реализира в модуса на пространствената квазитопографска материалност на музикалния ландшафт. Приведеното в латентно състояние политическо съдържание лежи в основата на плътно сугестивната *топографска* материалност на *Вълиебната флейта*, която възхожда към инициационните инсталации на *масонските паркове* от средата на XVIII век. Археологическият пласт на масонската паркова архитектура, функционираща като инициационен ландшафт, запечатва и съхранява забравеното политическо съдържание на *Вълиебната флейта*. Изследването на Х. Перл разкрива този латентен пласт на *Вълиебната флейта*, извеждайки от него обаче погрешния според мен извод за наличието в операта на манифестно политическо послание.

И тъй, сугестивният музикален ландшафт на *Вълиебната флейта* има реален топографски денотат – не е „приказен“, а археологически запечатва

забравено политическо съдържание. Макар и жанрово невярна и постулираща отсъстващо политическо послание, опозицията между „приказна опера” и „илиюминатска оратория” помага за фундаменталното разграничаване между *приказно* и *политическо* на нивото на социалноисторически конкретната пространствена материалност на произведението. „В нито един пасаж от „Вълшебната флейта” не става дума за реинкарнация, за „душата”, за нещо трансцендентално [sic] или спекулативно.” (FZ 154) Хронотопът на *Вълшебната флейта* „демитологизира” (срв. FZ 155) масонската идеология от последната четвърт на XVIII в., която особено в немскоезичните страни придобива силна окултно-теософска<sup>227</sup> окраска. Музикалният ландшафт на *Вълшебната флейта* представлява мнемонична реконструкция на пространствената материалност на масонския парк на замъка Айген, намиращ се в близост до Залцбург. Реализираната от последната опера на Моцарт демитологизация на масонската идеология следва ландшафтната повърхност на една реална топография, в която асемантичността на музиката се амалгамира с денотата на дадена конкретна паркова архитектура, образувайки по този начин сугестивната пространствена материалност на музикалния ландшафт на *Вълшебната флейта*. Паркът на замъка Айген е бил „важно място за среща на залцбургските илиюминати” (срв. FZ 137), който най-вероятно е бил посещаван както от Леополд Моцарт, така и от сина му. Силен индиректен аргумент в полза на предположението, че Моцарт и баща му са принадлежали към „Айгенския кръг” (срв. FZ 156) представлява фактът за бързото придвижване на Леополд Моцарт в йерархията на виенската ложа „При Благотворителността” (Zur Wohltätigkeit), което не би било възможно без наличието на предварителни масонски контакти в Залцбург. Преди приемането си в същата виенска ложа в края на 1784 г.<sup>228</sup> Моцарт прекарва заедно с жена си няколко месеца в Залцбург, през които вероятно става „инициацията” му в парка на замъка Айген. „Моцарт може би е видял себе си при това събитие като Тамино.” (FZ 150)

<sup>227</sup> Най-вече при розенкройцерите и т. нар. „азиатски братя”. Английските и френските ложи като цяло са доста по-„трезви” от немските. По-трезва „политикономически” буржоазия – по-трезви масонски ложи. Но музиката на *Вълшебната флейта* предполага и опита на другия полюс. В това отношение зрелият Гьоте и „късният” Моцарт силно си приличат.

<sup>228</sup> Виенската ложа „При Благотворителността” приема първо Моцарт, а през 1785 г. и баща му.

Във *Вълшебната флейта* Тамино преминава най-опасната<sup>229</sup> последна фаза на инициацията – преминаването през „елементите” на водата и огъня – придружен от любимата си Памина, която всъщност го води. „Навсякъде аз/ Ще бъда до теб./ Аз самси те водя,/ Мен води любовта!/ (*Тя го хваща за ръка.*)”<sup>230</sup> Определено едно от най-важните хващания за ръка<sup>231</sup> от страна на една жена.

Хелмут Перл цитира описания на парка, които точно отговарят на инициационната сценография на *Вълшебната флейта*. Ще си позволя да приведа по-пространно тези описания, доколкото те отговарят на опита на музикалното разгръщане на сугестивната пространствена материалност на операта. „Заседанията на илюминатите са се състояли във великолепно разположения в полите на Гайзберг (или още Голзерберг) парк на замъка Айген, който представлява нещо като посветена на боговете дъбрава (Götterhain)<sup>232</sup>, украсена с алтари, надгробни паметници и т. п. Имотът е бил собственост на член на ордена на илюминатите, Базил фон Аман. За приемането (имат се предвид церемониите по приемането в ордена) изглежда е служела обаче не, както твърдят някои, горната пещера Гиловски (Лисича дупка), а долната *пещера в планината (Berggrotte)* (наричана от народа *Вещерска дупка*). Над входа, рамкиран от две колони, е поставен един древен символ на тайни мистерии – сфинкс с крила. Щом човек влезе под мрачния свод, дочува, облъхнат от студени повеи идващото от дълбините бучене на водопад. Пътят води леко нагоре и свива наляво, след което встъпваме в същинската пещера (Grotte), представляваща древна пукнатина от геологически разсед. – Призрачен мрак обхваща влизания, едва-едва осветен от слаба

<sup>229</sup> На прага на тази най-опасна фаза на инициацията биват изпияни „водещите” тази част на изследването стихове: *Щом може да преодолее ужасите на смъртта,/ въззема се изсред земята той до небесата чак.*

<sup>230</sup> Mozart, W. A. / Schikaneder, E. *Die Zauberflöte*, цит. съч., с. 218 (курсив в оригинала). Масонските ложи са били в основата си мъжки сдружения. Участието на Памина в инициацията – и поемането на водеща роля от нейна страна – представлява радикална промяна в масонския ритуал. (До този момент женски масонски ложи е имало само във Франция.) Във *Вълшебната флейта* тази промяна е мотивирана по следния начин: „Една жена, която не се бои от нощ и смърт,/ Е достойна и ще бъде посветена.” – Пак там.

<sup>231</sup> Срв. великолепната сцена на първото „хващане за ръка” между Жулиен Сорел и г-жа Дьо Ренал в *Червено и черно* на Стендал. В този момент за Жулиен обаче това е все още „бойна задача”, движена от ресентимент.

<sup>232</sup> Срв. ремарката към 3 картина на *Вълшебната флейта*: „*Театърът се превръща в дъбрава (Hain).*” – Mozart, W. A. / Schikaneder, E. *Die Zauberflöte*, цит. съч., с. 106 (курсив в оригинала).

дрезгавина, което кара нещата да изглеждат още по-зловещо (unheimlich). В рева на водопада, чиито очертания се размиват в мрака, се вплита еднообразно-унилото звучене на процеждащите се капчуци. Леден дъх от дълбините одрасква бузата и призрачно проблясващи зловещи скални маси диво възбуждат фантазията. Вероятно така се е представял образът на пещерата пред възбудените сетива на неофитите при приемането в ордена на илюминатите, което освен това е било свързано с всевъзможни тайнствено-символни действия; това обаче все още далеч не са формалности [...], от които да настръхва косата! Въведеният от Вайсхаупт ритуал е прост и сериозно достопочтен” (FZ 139-140, курсив в оригинала).

Това е едно описание на пещерата на Айгенския парк, направено някъде около 1900 година. Ако то евентуално звучи „сецесионно”, нека да приведем за сверка и другото описание на пещерата, което е някъде от 1800-та. „Той чува идващото от дълбините бучене на падащата вода; лъхва го студен въздух, от скалния свод се процежда на зловещи капки елементарната стихия (das Element), родена там в тъмното от незнайните недра; по-навътре в дълбините дебне подземната нощ ... Що за бракосъчетание на елементите!” (FZ 140) Изключвайки лошия стил, това би могло да е написано от минния инженер Фридрих Леополд Барон фон Харденберг, по-добре познат като Новалис. Обръщам внимание на поетиката на тези описания, доколкото тя е представителна за двете лоши възможности на слушане (и изпълнение) на *Вълшебната флейта*: сецесионно-окултния и лежащия в генеалогическата му основа загадъчно-романтичен праобраз. Ако съдим по способността за конструиране на пространствена яснота и отчетливост, която характеризира музиката на Моцарт като цяло, достигайки връхната си точка именно във *Вълшебната флейта*, при посещението си на Айгенския парк биографичният автор на тази музика със сигурност не е видял въпросната пещера нито романтически, нито „сецесионно”. Доколкото илюминатският орден, който е използвал пещерата в Айгенския парк за провеждане на инициационните си ритуали, вече сам по себе си подлага масонските церемонии на последователна „демитологизация”, музиката на *Вълшебната флейта* задълбочава демитологизацията процес в посока на едно



плътното амалгамиране между без-образната асемантичност на музикалната материя, от една страна, и пространствено-топографската материалност на парковата архитектура в качеството ѝ на инициационна инсталация, от друга. Чрез тази тромава схематизация на музикалния ландшафт на *Вълшебната флейта* се опитвам концептуално да маркирам изплъзващата се точка на музикалното асимилиране на специфичната за „прехода“ от Просвещение към Романтизъм архитектурна форма на т. нар. „английски парк“. Във *Вълшебната флейта* Моцарт успява музикално да реконструира тази архитектурна форма, разполагаща се в изплъзващата се точка на прекъсване „между“ Просвещението и Романтизма, маркирана литературно от описанието и функцията на английския парк в *Юлия или Новата Елоиза* (1761) на Русо. В романа на Русо този парк<sup>233</sup> носи алегоричното наименование *Elisée* – Елизиум, (земен) Рай. Във *Вълшебната флейта* изграждането на инициационния ландшафт, чиято пространствена материалност възхожда към топографията и архитектурата на Айгенския парк, цели реализирането на царството небесно на земята. „Тогава земята е небесно царство,/ И смъртните подобни на боговете.“ (Dann ist die Erd’ ein Himmelreich,/ Und Sterbliche den Göttern gleich.)<sup>234</sup> Музиката е царството небесно на земята.

Сценографията на виенската премиера на *Вълшебната флейта* на 30 септември 1791 г. детайлно възпроизвежда иконографията на приведените по-горе описания на пещерата в Айгенския парк, служила през 80-те години на XVIII в. като последна „спирка“ – отговаряща на най-опасната фаза – на инициационния ритуал на залцбургските илюминати. Нека да сравним описанията на пещерата в

<sup>233</sup> Срв. анализа на дискурсивната функция на парка в *Юлия или Новата Елоиза* в брилянтното изследване на Klinkert, Th. *Literarische Selbstreflexion im Medium der Liebe: Untersuchungen zur Liebessemantik bei Rousseau und in der europäischen Romantik*, Freiburg im Breisgau: Rombach, 2002, 88-95. Клинкерт комбинира в анализа си по изключително убедителен и субтилен начин „теорията на системите“ на Никлас Луман и „археологията на дискурсите“ на М. Фуко. В тези теоретични координати паркът в романа на Русо е видян като „негативна утопия, в която проличава в изключително съгъстена форма връзката между сексуалност, (интериоризиран само-)контрол и господство“ (пак там, с. 95).

<sup>234</sup> Mozart, W. A. / Schikaneder, E. *Die Zauberflöte*, цит. съч., с. 208. Това двустипие се явява два пъти в либретото на *Вълшебната флейта*: 1) в заключителния хор на жреците, с който завършва I действие (с. 132), и 2) в хора на Трите момченца в сцената на опита за самоубийство на Памина. Царството небесно на земята бива артикулирано от два различни субекта: Просвещението (победоносния масонски свят на Заратро и неговите жреци) и католически-ангелическите гласове на Трите момченца в миг на смъртна опасност.

Айгенския парк с подробните ремарки, предхождащи сцената на преминаването на Тамино и Памина през „елементите” на водата и огъня (II действие, 8 картина). „Театърът се превръща в две големи планини; в едната – водопад, където се чува фучене и бучене; другата изригва огън; във всяка планина е прорязано отверстие с решетка, зад която се вижда огън и вода; там, където гори огънят, хоризонтът трябва да е ярко червен, а там, където е водата, лежи черна мъгла.”<sup>235</sup> Сложността на техническата реализация на тази сценография (става дума все пак за театралната техника от края на XVIII век) може да се използва като аргумент в полза на тезата, че Моцарт/Шиканедер са се стремяли максимално да се доближат до парковата архитектура на инициационната инсталация на залцбургските илюминати в Айген, въпреки възникващите очевидни технически трудности при сценичната постановка на операта. Търсенето на детайлни съответствия между пещерата в Айгенския парк и сценографията на 8 картина от II действие на *Вълшебната флейта* става още по-значещо, ако вземем под внимание факта, че Шиканедер е бил не просто либретист на операта (когото малко го е грижа за техническо-финансовата страна на сценичната реализация на текста), но и импресарио-продуцент и собственик на театъра, за който е създадена и в който се осъществява премиерата на последната опера на Моцарт. „Всичко би могло все пак да се представи на сцената доста по-просто. Айгенската обстановка обаче е била прекалено важна за авторите, за да я заменят с фиктивни сценографски образи.” (FZ 145) В края на живота си Моцарт е планирал<sup>236</sup> – според свидетелство на жена му – създаването на нова локация с името „Пещерата” (Grotte). На 21 юли 1800 г. Констанце Моцарт изпраща на лайпцигското издателство „Брайткопф & Хертел” ръкопис на покойния си съпруг, съдържащ проекта на новата локация: „статия, в по-голямата си част с ръкописа на моя съпруг, за един орден или общество, което той искаше да основе: наречено Grotta” (цит. по FZ 153). Очевидно инициационното изживяване в Айгенската пещера живо е занимавало въображението на Моцарт и той е търсел различни форми за изразяването му. Хорът на „облечените в черни доспехи мъже”, върху

<sup>235</sup> Пак там, с. 214.

<sup>236</sup> Или си е играел с плана, което при него – Хераклитовото дете, играещо си на брега на прибоя на музиката на Космоса, – е всъщност едно и също.

чиито шлемове гори огън, изпяващи ключовото за процеса на инициация *двустипише щом може да преодолее ужасите на смъртта,/ въззема се изсред земята той до небесата чак*, със сигурност спада към най-дълбоката, най-интериорна точка на *Вълшебната флейта*, в която инициационната пещера на залцбургските илюминати съвпада с последните дълбини на асемантичната без-образна *Grotta* на музиката.

След изясняването на инициационната структура на пространствената материалност на музикалния ландшафт, в който *Вълшебната флейта* сугестивно полага слушателя, можем да преминем към разглеждането на самия структуроопределящ за последната опера на Моцарт сюжетно-композиционен мотив на *инициацията*. В него се сплитат основните аргументационни линии, които се опитам да разгърна в предходното изложение: 1) масонството през XVIII в. като специфична форма на буржоазната приватна публичност в рамките на абсолютистката държава, 2) политическото разочарование като необходимо условие на инициационния процес, 3) жанровата – и под въпрос: генеалогическа – аналогия между операта и романа и 4) решаващата роля на опита на смъртта при последната фаза на инициацията. За да избегна възможното криворазбиране на интерпретативната роля, която придавам на проблематиката на инициацията, искам на първо място да подчертая, че не влагам в нея никакъв езотеричен смисъл. Това предварително уточнение е толкова по-необходимо, колкото по-примамливо *Вълшебната флейта* сякаш предлага възможността да бъде четена като „шифър” на езотерични съдържания. Както видяхме при коментара на интерпретацията на Х. Перл, сугестията на „шифъра” не подминава дори трезвата концепция за „политическото послание” на операта. От своя страна, мотивът за инициацията сякаш по необходимост предполага наличието на езотерични съдържания, до които инициацията осигурява достъп. Имайки предвид тези иманенти на предмета възможности за криворазбиране, ще започна разглеждането на инициационния мотив във *Вълшебната флейта* с негативната теза, че последната опера на Моцарт *не е* „опера-шифър” (*Schlüsseloper*) (срв. OM 20). При формулирането на тази изходна теза мога да се опира на брилянтните анализи на Ян Асман в книгата му

*Вълшебната флейта. Опера и мистерия* (2005), която вече имах повод бегло да спомена в началото на тази част на изследването при разглеждането на масонското движение през XVIII век. Чрез един детайлен *close reading* на *Вълшебната флейта*, в който културологическият и музикологическият анализ стъпка по стъпка следват „слушането” на операта, Асман убедително демонстрира, че Моцарт/Шиканедер не само че не „шифроват” масонските мотиви на произведението си, но пределно *екзотерично* ги инсценират в сферата на естетическата публичност. „Операта не шифрова тези масонски мотиви, а ги реализира в една напълно екзотерична, естетическа, общочовешка и разбираема форма.” (ОМ 54) Масонските елементи във *Вълшебната флейта* не са предмет на „шифроване”, а на екзотерична инсценировка в сферата на естетическата публичност, препращаща виенската публика от края на XVIII в. към един добре познат социалнополитически контекст. „Тук не се загатват никакви шифровани тайни, а една позната на всички (поне във Виена) историческа ситуация се превежда с цялата възможна яснота в едно фиктивно драматическо действие.” (ОМ 174) В следващите разсъждения за мотива на инициацията – който представлява централния елемент на масонската идеография на *Вълшебната флейта* – ще изходим от тезата за *екзотеричната естетическа публичност* на инициационната проблематика, изключваща възможността за наличието на „шифровано” езотерично съдържание „зад” публичната естетическа „повърхност”. В по-общ план разсъжденията ми ще следват интуицията<sup>237</sup> за абсолютното съвпадане на „повърхност” и „субстанциална” форма в музиката на Моцарт.

И тъй, ако приемем, че мотивът на инициацията е структуроопределящ сюжетно-композиционен елемент на *Вълшебната флейта*, инсцениран в сферата на естетическата публичност като масонски ритуал, трябва преди всичко да изясним социалнополитическите условия на възможност на подобно извеждане на сцена на практики и символи, осигуряващи конститутивната за буржоазното приватно пространство в рамките на абсолютистката държава „тайна”,

<sup>237</sup> Тази интуиция подлежи на описание както в стилистични – „класицизъм”/естетическа модерност – така и в теологически – „субстанциалност на формите” – категории.

институционализирана в приватната публичност на масонските ложи през XVIII век. Политическата функция на масонската „тайна” става очевидна през последната четвърт на XVIII в., когато орденът на илюминатите започва последователно да използва масонските ритуални форми при разгръщането на една по същността си политическа дейност. Масонските „мистерии” получават в този контекст политическа интерпретация. „Елитът си създава под формата на една вътрешна емиграция (innere Emigration) мистериите, за да съхрани и предаде по-нататък под тяхната закрила истината за фиктивния характер на политическия свят на боговете и за все-единството на божественото. Вътрешната емиграция е и белегът на ордена на илюминатите, който иска да изгради под формата на тайния съюз добродетелите на политическата култура” (ОМ 159). Основаването на илюминатския орден е вдъхновено от идеята за раждането на мистериите от „политическата теология” на класическата Античност, характеризираща се с т. нар. *religio duplex* [двойна религия]: политеистическата „народна религия”, от една страна, и деистично-елитарната „естествена теология” („религията на разума”), от друга.

Това е начинът, по който векът на Просвещението интерпретира античния политеизъм, опитвайки се да реши *актуалния проблем на една държава и един исторически процес без Бог*. „Както оперният проект на Флорентинската Академия в края на XVI век иска да върне отново към живот античната трагедия, така *Вълиебната флейта* иска да съживи отново инициационния ритуал на античните мистерии.” (ОМ 287) Но как става възможен преходът на масонския инициационен ритуал от сферата на политическата „тайна” – в сферата на естетическата публичност? Тук отново се конфронтираме с решаващата за дълбинната мотивация на настоящото изследване теза на Я. Асман за *ускорения процес на социокултурна забрава*. „Като цяло можем да кажем, че времето на разцвет на тайните общества приключва с прехода от абсолютистката към буржоазно-демократичната епоха.” (ОМ 29) След Френската революция специфичният за XVIII век „алианс между Просвещение и тайна” става неразбираем: тайната се превръща в *другото* на Просвещението. „Концепцията на XVIII век за мистериите се държи и пада заедно с просветения абсолютизъм и централната политическа роля на тайните общества в

тази политическа рамка. Абсолютизмът буквално принуждава с идеологията си на силната държава полагането на разлика между държавата и обществото, което намира под формата на тайните общества идеалната възможност да се конституира в противоположност на държавата и църквата като самостоятелна величина.” (ОМ 290) Ускореният процес на социокултурна забрава, стартиран от Френската революция, е условието на възможност за инсценирането на масонската инициационна мистерия в сферата на естетическата публичност. *Вълшебната флейта* е първата буржоазна опера, доколкото антиципативно полага в структурата си *ускорената забрава* като имплицитна рецептивна възможност. „Моцарт и Шиканедер по начало полагат операта с оглед на въздействието ѝ като загадка (Rätsel), респективно „йероглиф”. (ОМ 291) Ако масонските мистерии ритуализират политическата „тайна” на Просвещението – „тайната” на буржоазната приватна публичност – инсценирането на тези мистерии във *Вълшебната флейта* рефлектира опита на *ускорената забрава на генеалогията на буржоазната публичност*. Загадката – „йероглифът” – на *Вълшебната флейта* съдържа в себе си генеалогията на буржоазната публичност в модуса на нейната ускорена забрава.

Инициацията е процес на разочарование – *дезилюзиониране*. „Боговете са задължителни фикции, без които не би било възможно едно подредено, мирно съвместно съществуване на много хора в рамките на големи държавни обединения. Най-важното от всички поддържащи държавата учения е представата за безсмъртието на душата и за награди и наказания в един отвъден живот.” (ОМ 161) В интереса и заниманията си с античните мистерии Просвещението ще интерпретира политически разграничението между държавната (полисната) религия и мистериите. „В изследването на мистериите, предприето в рамките на ложата *При Истинния сговор* (*Zur Wahren Eintracht*) политическото измерение на античните мистерии е играело особено специфична роля, доколкото във Виена на Йозеф II масоните – поне в качеството си на илюминати – също така се стремят към политическо влияние.” (ОМ 212, курсив в оригинала) Политическото тълкуване на мотива за дезилюзионирането на неопита от страна на радикалното

Просвещение съдържа в себе си силен циничен потенциал. „Традиционно предаваната и поучително внушавана от мистериите истина не е държавно крепяща. Във висша степен държавно крепящо е обаче знанието на тази истина от страна на властващите, защото само един освободен от „оковите на суеверието“ владетел е в състояние да води народа за поводите на суеверието.” (Пак там) *Политическата теология на радикалното Просвещение е по същността си цинична.* В този контекст инициацията представлява „просвещаване” с цел господство. Масонският ритуал на инициацията всъщност ритуализира процеса на просвещаване на буржоазния субект в рамките на абсолютистката държава. Цинизмът е неразделно свързан с политическата слабост на „субекта” на абсолютистката държава, разиграващ в масонските ритуали приватния „домашен” театър на политическата публичност, от която е изключен. „Това, което бива ритуализирано в ложите на масоните – поне от течението, към което е спадала ложата, в която е членувал Моцарт, – е идеята на Просвещението.” (ОМ 289) От тази гледна точка *Вълшебната флейта* представлява едно екзотерично инсцениране на езотеричното масонско ритуализиране на Просвещението. „*Вълшебната флейта*, от своя страна, предприема обръщането на това езотерично ритуализиране на Просвещението във формата на екзотерично театрализиране.” (Пак там) Ако масонската инициация ритуализира процеса на просветено политическо дезинюзиониране, театрализирането на този ритуал на политическо разочарование във *Вълшебната флейта* го извежда от домораслия театър на „тайната” на приватното пространство в сферата на екзотеричната естетическа публичност.

*Вълшебната флейта* започва като вълшебна приказка, за да предизвика във възприемателя жанровата нагласа и жанровото очакване за една възможно най-пълна и затворена в себе си *илюзия*, характерна за света на вълшебната приказка. Логиката на това жанрово „подвеждане” на слушателя напомня за характерното за атическата трагедия съзнателно създаване у зрителя на „погрешно мнение”, целящо предизвикването на „учудване” при „узнаването” на истината. В качеството си на неофит Тамино – и слушателите – първоначално бива(т) въведен(и) в заблуждение

от Трите дами и тяхната повелителка, Царицата на нощта. „Илюзионирането” на героя и зрителите представлява първата стъпка на инициационния процес на дезилузионирането, която е реализирана във *Вълшебната флейта* с жанровите средства на вълшебната приказка, към която „подвежда” и самото заглавие на операта. „Вълшебната приказка (Zaubermärchen) е по-скоро част от инициационните изпитания, които се подежат с достатъчна яснота от първите акорди на овертюрата. Вълшебната приказка служи за „илузионирането” на протагонистите и с тях на зрителите, създавайки у тях напълно погрешни очаквания за по-нататъшното разгръщане на действието.” (ОМ 281) Изходната приказна логика на *Вълшебната флейта* напълно отговаря на формулата на Вл. Проп: Памина, дъщерята на Царицата на нощта, е отвлечена от „злия демон” Зарастро – Тамино е изпратен да я освободи, след което ще може да се ожени за царската дъщеря. По-нататъшното развитие на действието обаче радикално „разочарова” жанровото очакване на вълшебната приказка – финалната среща на принца (Тамино е принц) и принцесата (Памина е дъщеря на Царицата на нощта), които от самото начало са предопределени един за друг. След „приказното” изпращане на Тамино да освободи Памина имаме една дълга *поредица от срещи и раздели*, в която мъчителните раздели, довеждащи Памина до ръба на самоубийството, имат функцията на *изпитание* на влюбените. „Навсякъде става дума за раздяла и съединение.” (ОМ 274) Сюжетният принцип на служещата за изпитание раздяла на влюбените и дългото им търсене и разминаване един с друг е типичен обаче не за вълшебната приказка, а за *античния любовен роман*, който пък, на свой ред, е свързан с античните *мистериен култове*, както ясно показва примерът на *Златното магаре* на Апулей. Както античният любовен роман, така и *Вълшебната флейта* превеждат определен мистериен ритуал от езотеричната сфера на „тайната” в екзотеричната сфера на естетическата публичност. „*Вълшебната флейта* реализира един естетически проект, който е подобен на характерното за античния любовен роман: да претопи духа и формата на езотеричната мистериен религия в екзотеричния, т.е. публичен и достъпен за всички гешалт на едно произведение на изкуството.” (ОМ 281) Жанровата аналогия



между *Вълшебната флейта* и античния любовен роман затвърждава интуицията за структурната хомология между операта и романа, изтъквайки на преден план структуроопределящата им генеалогическа обвързаност с превеждането на даден езотеричен опит – мистериен или мистичен – от сферата на окултната „тайна” в сферата на естетическата публичност.

Във *Вълшебната флейта* има два опита за самоубийство: на Памина с кинжала, който ѝ дава майка ѝ (Царицата на нощта) за да убие Зарастро, и на Папагено – пародия на самоубийство! – който се опитва да се обеси. Тук на първо място ме интересува не толкова мотивацията на опитите за самоубийство (и в двата случая – нереализирана за момента любов), колкото самия факт на директната конфронтация със смъртта, от една страна, и предметите, инструментите на смъртта, от друга. „Изпитанията довеждат неофита, както четем при Апулей, до „прага на смъртта” (*confinium mortis*). Затова и на гръцки [...] думите за „посвещаване” и „умиране” са подобни.” (ОМ 220, курсив в оригинала)

*Свързването на инициацията и смъртта е ядрото на инициационния ритуал.* При представянето на опита на смъртта (и възкресението) античните мистерии са използвали театрални<sup>238</sup> средства, целящи шокиращото усилване на афективното въздействие върху неофита. Кинжалът и примката, от своя страна, спадат – заедно със свещника, мъртвешкия череп и разгърнатата в началото на *Евангелие от Йоана* Библия – към предметите, с които кандидатът за член на масонска ложа е оставен насаме в тапицираната с черен плат „тъмна стаичка”. Волфганг А. Моцарт също е седял в подобна стаичка пред „предметите за размисъл” при приемането си на 14 декември 1784 г. във виенската масонска ложа „При Благотворителността” (*Zur Wohltätigkeit*). Има свидетелства, че той е присъствал заедно с баща си и на две лекции по „научно масонство” (*wissenschaftliche Freimaurerei*) на класическия филолог и философ Антон Крайл (срв. ОМ 100), в които връзката между инициация и смърт е експлицитно дискурсивирана. „Чрез постоянно подновявания, непрестанно пробуждан образ на смъртта, неофитът е трябвало постепенно да бъде приведен в онова по-спокойно, по-невъзмутимо състояние на духа, в което

<sup>238</sup> В тази връзка е показателно обвинението срещу Есхил в *профанация* на Елевзинските мистерии.

обикновено се гледа на стойността на нещата по-хладнокръвно, обръщало му се е внимание ... на неговото предопределено призвание и ... е бил научаван да вижда и цени едно по-висше задоволство. Тази мисъл за смъртта е трябвало да бъде предизвикана у преминаващия изпитанията като господстваща” (цит. по ОМ 105). В писмо до смъртно болния си баща от 4 април 1787 г. – по време на работата над *Дон Жуан* – Моцарт формулира опита си със смъртта, който четири години по-късно ще зазвучи във *Вълшебната флейта* и незавършения *Реквием*. „Понеже смъртта (ако бъдем точни) е истинската крайна цел на нашия живот, аз от няколко години насам така се опознах с този истински, най-добър приятел на човека, че нейният образ вече не само че не съдържа за мен нищо ужасяващо, а дори нещо доста успокояващо и утешаващо! И аз благодаря на моя Бог, че той благоволи да ме удостои с щастието да получа възможността (вие ме разбирате) да я опозная като ключа към нашето истинно блаженство. – Никога не си лягам, без да взема предвид, че може би (колкото и да съм млад) на следващия ден вече няма да ме има – и пре все това няма човек от всички, които ме познават, който да може да каже, че в общуването си съм навъсен или тъжен. – И за това блаженство аз благодаря всеки ден на моя Създател и от все сърце го пожелавам на всеки мой ближен.”<sup>239</sup>

Решаващата роля на опита на смъртта при последната фаза на инициацията добива завършена музикална форма в „облеченото в доспехи пеене” (geharnischter Gesang) на двамата мъже в черни доспехи, върху чиито шлемове гори огън. След дългия извървян дотук път този огън изглежда черен, напомняйки *черното слънце* в края на *Тихия Дон*. Тези мъже изпяват ключовите за връзката между инициация и смърт стихове, които водеха медитациите върху отношението между музика и Просвещение в тази част на изследването: *Щом може да преодолее ужасите на смъртта,/ въззема се изсред земята той до небесата чак*. С оглед на топографията на пространствената материалност на музикалния ландшафт на *Вълшебната флейта* езиково необичайната формулировка с предлога *изсред* (aus) добива пределно конкретен смисъл: *изсред земята* означава пътя на неопита през

<sup>239</sup> Цит. по: Marboe, P. (Hg.) *Mozart Sakral. Das Begleitbuch zum gesamten kirchenmusikalischen Werk im WIENER MOZARTJAHR 2006*, Wien: Wiener Mozartjahr, 2005, 110. Спазвам пунктуацията и изписването на главни и малки букви на оригинала.

изпитанията в пещерата – преминал през тях, той подава глава „изсред” (aus) „скута на земята” (Schoß der Erde), излизайки *от* пещерата. В инициационната инсталация на залцбургските илюминати пещерата (Grotte) символизира „скута на земята” – скута на смъртта (и възкресението). Инициационното преминаване през пещерата символизира преминаването през смъртта. Композиционната техника на „облеченото в доспехи пеене” спада към *сакралния* регистър на стилистичното многогласие на *Вълшебната флейта*. Сакралният стилистичен регистър на *Вълшебната флейта* представя преди всичко масонско-просвещенския свят на Зарастро – химните на жреците на Царството на светлината, химни на една „религия в границите на голия разум”, ако използваме една съвременна на *Вълшебната флейта* формулировка на Кант<sup>240</sup>.

Макар че е част от инициационния сценарий на Зарастро, „облеченото в доспехи пеене” музикално не спада към сферата на просветените химни в границите на разума. Нещо повече: *музиката* на „облеченото в доспехи пеене” вероятно предхожда съответния *текст* от либретото. Това предположение, което хвърля светлина върху може би най-плътния и неземеен музикален пасаж от операта, намира подкрепа както в голямата близост на поетическия текст до определена прозаическа (романова) подложка<sup>241</sup>, от една страна, така и в *цитатния* характер на мелодията на „облеченото в доспехи пеене”, от друга. В превода на М. Клаудиус четем: „Който извърви този път сам и без да поглежда зад себе си, той ще бъде пречистен посредством огъня, посредством водата и посредством въздуха; и щом може да преодолее ужаса на смъртта, той ще излезе отново от скута на земята и отново ще види светлината” (Wer diesen Weg allein geht, und ohne hinter sich zu sehen, der wird gereinigt werden durch das Feuer, durch das Wasser und durch das Luft; und wenn er den Schrecken des Todes überwinden kann, wird er aus dem Schoß der Erde

<sup>240</sup> Срв. FZ 58, където Х. Перл прави съпоставка между *Вълшебната флейта* и есето на И. Кант *Религията в границите само на разума* (1793, второ издание 1794), предполагайки дори генетическа връзка между операта и есето: „Есето на Кант „Религията в границите само на разума” от 1793 г. вероятно е подбудено непосредствено от „Вълшебната флейта”. Представлението на операта в Кьонигсберг се състояло в началото на 1794 г.”

<sup>241</sup> „Египетският” роман *Сетос* (1731) на Абат Жан Terrasson; либретистът Е. Шиканедер използва немския превод на Матиас Клаудиус *История на египетския цар Сетос* (1777/78), срв. OM 316, бел. 18.

wieder herausgehen, und das Licht wieder sehen) (цит. по FZ 57). При версифицирането на този пасаж от романа *История на египетския цар Сетос* Шиканедер се придържа изключително плътно до използваната романова подложка – давам прозаичен превод на стиховете, за да проличат по-ясно лексикалния и синтактичен палимпсест на романовия оригинал. „Този, който върви по този път, изпълнен с тежки трудности,/ Ще стане чист посредством огън, вода, въздух и земя;/ Щом може на смъртта ужасите да преодолее,/ Възема се той изсред земята чак до небесата.” (Der, welcher wandert diese Straße voll Beschwerden,/ Wird rein durch Feuer, Wasser, Luft und Erden;/ Wenn er des Todes Schrecken überwinden kann,/ Schwingt er sich aus der Erde himmelan.)<sup>242</sup>

Цитатния характер на мелодията на „облеченото в доспехи пеене”, от своя страна, отвежда към може би най-важната – взета като отделен компонент – музикална рецепция от страна на „детското” рецептивно чудо на музикалната социализация на Моцарт. В изследването на Х. Перл върху „случая *Вълшебната флейта*” убедително е демонстрирано, че в „облеченото в доспехи пеене” Моцарт цитира не друг, а самия Йохан Себастиан Бах. „Моцарт не пише собствена мелодия, а посяга далеч назад към XVI век и цитира мелодията на хорал, възникнал във времето на борба на Реформацията и път от протестантите във времена на преследвания.” (FZ 55) Цитираната в „облеченото в доспехи пеене” мелодия ни връща също така към разгледаните в първата част на изследването борби на *католическата* Реформация – борбите във *вътрешния замък* на Св. Тереса де Авила. За разлика от Х. Перл, аз не бих настоявал толкова силно върху значимостта на „протестантската” обвързаност на музикалния цитат в „облеченото в доспехи пеене”. За мен музиката на Моцарт е *субстанциално католическа* – ще се опитам малко по-нататък да подкрепя тази интуиция и в теологически план. Подкрепя за тази силна интуиция откривам на първо място в изключително проникновените анализи на религиозно-естетическата ситуация в Южна Германия през XVIII век, които прави Алфред Айнщайн в монументалната си монография, посветена на живота и музиката на Моцарт. „Ако има някой голям музикант, когото да можем да

<sup>242</sup> Mozart, W. A. / Schikaneder, E. *Die Zauberflöte*, цит. съч., с. 216.

определим като католически композитор, то това е Моцарт.”<sup>243</sup> Категорично не мога да се съглася с тезата на Перл, че цитирането на „Лутеровата мелодия” (срв. FZ 57) в „облеченото в доспехи пее” имплицира „антиклерикална” интенция. Струва ми се, че музиката на Моцарт не може да бъде адекватно мислена в модела на една протестантска в основата и генезиса си опозиция между Църква и индивидуална – „вътрешна” – вяра. Единствената форма на „антиклерикалност”, която виждам като възможна с оглед на музиката на Моцарт, е традиционната за католическите страни критичност към свещенослужителите на Църквата<sup>244</sup>, която обаче не изхожда от инстанцията на индивидуалната „вътрешна” вяра, а предполага последното основание на институцията на Църквата като външа – „видима” – инстанция. Тук отново ще се позова на авторитета на „бавареца”<sup>245</sup> Алфред Айнщайн. „При Моцарт всичко църковно се характеризира с непоклатима твърдост на вярата и сигурност на изкуството – в това отношение той принадлежи все още изцяло на онези времена, когато отделният човек още не мисли в логиката на една персонална конфронтация с Бог или божественото. Бог е бащата; Мария – девствената майка, към която човек може да се обърне с молбата да бъде чул с особена съкровеност; и в отправянето на молба вече *се съдържа* чуването.”<sup>246</sup> Без да игнорирам очевидните социалноисторически и теологически непрецизности на това твърдение, напълно споделям непосредствения му музикален и екзистенциален опит.

Ако се абстрахираме от обвързването на музикалното цитиране на протестантския хорал с определени „протестантски” в основата и генезиса си антиклерикални интенции, наблюденията на Х. Перл ни помагат да се ориентиране в плътната херметичност и нетукашност на музикалната фактура на „облеченото в доспехи пее” на мъжете в черни доспехи. „Моцарт композира тази мелодия в протестантски църковен стил. Като пряк образец може да се предположи хоралната

<sup>243</sup> Einstein, A. *Mozart. Sein Charakter – sein Werk*, цит. съч., с. 93.

<sup>244</sup> Срв. изключително образната лексикална характеристика на тази позиция в испански: *comecuras*, букв. „попояд”, „гложещ кокалите на свещениците”.

<sup>245</sup> Книгата за Моцарт е завършена обаче в емиграция – Алфред Айнщайн напуска Германия още през 1933 г. – и излиза първоначално на английски език; Айнщайн умира през 1952 г. в Ел Серито, Калифорния.

<sup>246</sup> Einstein, A. *Mozart. Sein Charakter – sein Werk*, цит. съч., с. 93 (курсив в оригинала).

част „Gute Nacht, o Wesen“ [Лека нощ, о творение] от мотета „Jesu meine Freude“ [Исус моя радост] на Йохан себастиан Бах. Моцарт фасцинирано щудира мотетите през 1789 г. в Лайпциг и си прави копия от тях” (FZ 55). Алфред Айнщайн определя запознаването на Моцарт с музиката на Бах като *голямото изживяване* от началото на виенския период. „Около 1782 г. ултимативното изживяване на Моцарт се казва *Бах*.“<sup>247</sup> Запознанството на Моцарт с *Изкуството на фугата*, *Добре темперираното пиано* и (вероятно) някои от големите прелудии и фуги за орган, които току-що са се появили във Виена, предизвиква дълбока „революция и криза в неговото творчество“<sup>248</sup>. Всеки, който е слушал до самозабрава Бах на Глен Гулд, може да предугажда, що за „революция” и „криза” е било това! Тук ще си позволя за момент да се върна назад в персоналното време<sup>249</sup> към „кризисния” опит на слушането на Глен-Гулдовия Бах. „Кошунствено” провокативните изказвания на Г. Гулд за музиката на Моцарт – „залцбургския хедонист”<sup>250</sup> – са добре известни на „твърдите” фенове на Гулд и може би по-малко известни на „меките” фенове на Моцарт. Мисля, че любовта към Моцарт има какво да научи от изключително премислената концептуалистка омраза на „последния пуритан” Гулд по отношение на „залцбургския хедонист”. Първо за „хедонизма”: „Но аз ги критикувах [произведенията на този композитор] на първо място в качеството им на свидетелство на един хедонистичен живот.”<sup>251</sup> Това все още звучи умерено и мъдро, макар че е казано в шизоидно фиктивно интервю, което Глен Гулд води със самия себе си – *Glenn Gould Interviews Glenn Gould about Glenn Gould* (1974).

<sup>247</sup> Пак там, с. 166 (курсив в оригинала).

<sup>248</sup> Пак там, с. 168. Айнщайн сравнява „Баховата” криза на Моцарт с кризата на Албрехт Дюрер, предизвикана от второто му пребиваване в Италия (1505-1507). Моцарт стои доста по-близо до апокалиптиката на Дюрер, отколкото бихме предположили, следвайки обичайните сладникави сравнения с Рафаел. Достатъчно е да чуем поне два пъти нечовешките крясъци и шепот на тварите пред Съдията – *Rex tremendae* – на Страшния съд, за да си спомним за Дюреровите *Apocalipsis cum figuris* (1497/98).

<sup>249</sup> Времето, предшествашо написването на *Произход на испанския пикаресков роман*.

<sup>250</sup> Срв. Stegemann, M. *Glenn Gould. Leben und Werk*, durchges. Taschenbuchausg., 2. Aufl., München: Piper, 2001, 250.

<sup>251</sup> Gould, G. “Glenn Gould Interviews Glenn Gould about Glenn Gould” [1974]. В: *The Glenn Gould Reared*, ed. and with an introduction by Tim Page, New York: Vintage, 1990, 327.

Нещата неочаквано сякаш загрубяват в един публично отговорен текст, четен пред абсолвенти на *Royal Conservatory of Music* при Университета на Торонто и съдържащ пословичния пример с Моцарт и прахосмукачката. „Един ден тъкмо упражнявах фугата [Прелюдия и фуга за пиано KV 394], когато чистачката на родителите ми пусна прахосмукачката точно до пианото ми. Резултатът бе, че искрящо диатоничната музика на Моцарт (който в това произведение съзнателно подражава на техниката на Йохан Себастиан Бах) бе залята във форте-пасажите като от един вибрато-оберлихт – както когато пееш във ваната с пълни с вода уши и бързо тръскаш главата си. В пиано-пасажите, напротив, не чувах абсолютно нищо от това, което свирех. Това, което, разбира се, усещах, бе един тактилен контакт с пианото, който върви ръка за ръка със съответните акустични асоциации. Тоест аз можех да си представям, какво свира, без в действителност да го чувам. Странното бе, че всичко изведнъж звучеше много по-добре, отколкото без прахосмукачката. [...] Това, което научих от онази случайна среща на Моцарт с прахосмукачката, е, че вътрешното ухо на въображението е много по-стимулиращо от всичко, което произтича от външното възприятие.”<sup>252</sup> При цялата търсена провокативна „непочтителност” на анекдота за Моцарт и прахосмукачката – разказан пред абсолвенти на консерватория! – Гулд всъщност разказва за един щастлив музикален опит, свързан с композиция на Моцарт, в която е налице стремеж за овладяване на контрапунктната техника на стария Бах. Разбираемо е, че Гулд харесва в музиката на Моцарт „онези „барокови добродетели” на линейното водене на гласовете”<sup>253</sup>, които сближават Моцарт с изкуството на бароковия контрапункт на Бах. Привилегировайки традицията на Баховата контрапунктна техника, Гулд прокарва обаче една рязка граница между „ранния” Моцарт – преди Бах-кризата – и „зрелия” Моцарт, който според него „хедонистично” се отдава на „театрални ефекти”. Но къде остава тогава цитиращото Бах *облечено в доспехи пее* от предсмъртния „хедонистичен” Моцарт? „Тогава започва една фигурирана

<sup>252</sup> Gould, G. “Advice to a Graduation” [1964], цит. съч., с. 6.

<sup>253</sup> Gould, G. “Of Mozart and Related Matters: Glenn Gould in Conversation with Bruno Monsiegeon” [1975], цит. съч., с. 35.

хоралова вариация в най-строгия стил на Йохан Себастиан Бах.” (ОМ 240) Ако следваме Баховия критерий на самия Гулд, „облеченото в доспехи пеене” е кулминационната точка на овладяването на техниката на контрапункта – и преодоляване на дълбоката Бах-криза. Цитирайки в музикално-драматичния момент на инициационното конфронтиране със смъртта музиката на Бах, *Вълшебната флейта* разказва в музикален и екзистенциален план за кризисния опит на едно изправяне пред смъртна опасност – и слушането на Бах. *Щом може да преодолее ужасите на смъртта*. Но да не забравяме и прахосмукачката. И пеенето под душа.

Медитациите върху музиката на Моцарт, колкото и слаби или най-малкото безкрайно несъизмерими с предмета си да са те, изискват епилог в небето. Позволявам си тази фриволна, може би, в устата на един филолог формулировка, следвайки големия протестантски теолог Карл Барт. През 1956 г., в отговор на анкета на седмичника *Луцернер Нойестен Нахрихтен*, посветена на двестагодишнината от рождението на Моцарт, К. Барт пише малък весел текст във формата на благодарствено писмо до Моцарт, започващо с братско германско-протестантско намигване към австрийско-католическата общесия с титлите: „Скъпи господин капелмайстор и придворен композитор!”<sup>254</sup> Лекотата и немския хумор на текста не бива да ни подвеждат бързо да се разочароваме да открием в него „последните думи” за музиката на Моцарт – ако те бяха възможни, щяха да са много весели – *сега е събота вечер,/ нашия смях се чува надалече* – дори *нонсенсни*. Като автор на писма Моцарт е един от големите майстори на скатологията и нонсенса<sup>255</sup>, без които и неговата музика не би съдържала божествената си свобода – истинската способност да прави свободен, която може да бъде само трансцендентна, идваща от едно радикално отвън. В този смисъл не бива да подценяваме способността на малкото и веселото за проникновено говорене за Моцарт, особено когато, разбира се, то идва от устата на автора на

<sup>254</sup> Barth, K. *Wolfgang Amadeus Mozart 1756/1956* [1956], 15. Aufl., Zürich: Theologischer Verlag Zürich, 2006, 9.

<sup>255</sup> Вж. Mozart, W. A. *Curios! 66 lyrische Scherzi und 11 Lebens- und Binsenwahrheiten*, aus den Briefen exrtahiert und neu arrangiert von Roger Shatulin, Zürich: Manesse, 2005.



многоотомната теологическа *summa summarum* *Църковна догматика*. Както нонсенса и скатологията се съдържат в безкрайността на смисъла и възвишеността на музиката, така малкото и веселото може да бъде адекватен *теологически* модус на говоренето за музиката на Моцарт. Затова искам да започна този малък импровизиран епилог в небето на един филолог, който иска да си знае скромното място сред философи, теолози и музиканти, с проникновено веселите думи на протестантския теолог Карл Барт. „Как стоят нещата с музиката там, където Вие се намирате сега, предугаждам само в бегли щрихи. Веднъж сведох предположението, което лелея в това отношение, до следната формула: не съм напълно сигурен, дали ангелите свирят тъкмо Бах, когато славословят Бога, – но съм сигурен, че когато са си помежду си, те свирят Моцарт и че тогава самият Дядо Боже ги слуша с особено удоволствие.”<sup>256</sup> Изхождайки от скромната позиция на един слушащ *Ънсурт* филолог, в последните параграфи на тази част на изследването ще дам думата изцяло на философи и теолози, дискурсивно отговарящи за небесата на музиката. Задачата ми в случая ще бъде в чист вид прекарването на корабното въже и камилата на философския и теологическия дискурс през игленото ухо на филологическото четене.

Ще започна с един кратък херметичен текст на Т. В. Адорно, служещ за пролог на сборника му *Quasi una fantasia. Музикални съчинения II* (1963) – *Фрагмент върху музиката и езика* (1956)<sup>257</sup>. За читателите на Валтер Бенямин това ще бъде един откровено Беняминовски текст, влюбен и прицелен в теологическите коти на *За езика изобщо и за езика на човека* (1916) и *Теолого-политически фрагмент* [редакционно заглавие на Адорно] (1921?). Мисля, че няма да сгрешим, ако прочетем текста на Адорно като палимпсест, обединяващ теологическите интенции на тези два текста на Бенямин, пренасяйки ги в сферата на музиката. Това всъщност е фундаменталното обвинение на теолога Якоб Таубес към Адорно – „естетизацията”<sup>258</sup> на теологическите проблеми. „Спомнете си за *Minima Moralia*,

<sup>256</sup> Barth, K. *Wolfgang Amadeus Mozart 1756/1956*, цит. съч., с. 12.

<sup>257</sup> Adorno, Th. W. „Fragment über Musik und Sprache“ [1956]. В: Adorno, Th. W. *Gesammelte Schriften*, 2. Aufl., Bd. 16, цит. съч., с. 251-256. Цитирам по това издание по-нататък в текста със сиглата FMS.

<sup>258</sup> Вж. Taubes, J. *Die Politische Theologie des Paulus*, 2. Aufl., München: Fink, 1995, 104.

последния фрагмент. Там може да видите разликата между субстанциално и като-че ли (Als-ob) и да видите, как цялата месианска работа се превръща в една *contte-si*-работа. Това е един чудесен, но в крайна сметка празен пасаж, докато при младия Бенямин е субстанциално. Това е потрисано от опит.”<sup>259</sup> Музикалната вариация на Адорно върху Беняминовия *Теолого-политически фрагмент* за Таубес е „вариантът на естетата”. В категоричността на устното слово на предсмъртния си семинар в Хайделберг (23-27 февруари 1987 г.) Таубес не оставя никакъв шанс за естетическото поставяне на фундаменталните теологически проблеми – на въпроса за Месията. „Музиката играе тогава сотериологична роля. Нито Бенямин, нито Карл Барт са могли да се впускат в подобни наивности.”<sup>260</sup> Това е тежката дума на теолога пред лицето на смъртта: Месията субстанция ли е, действителност ли е, аджаба, или сияние, привидност в естетическия модус на *като-че-ли* – привидност, сияние, което се привижда най-ослепително именно в музиката.

За теолога Якоб Таубес не съществува съмнение, че Адорновата философия на музиката е всъщност имплицитна теология, натоварваща музиката със сотериологически – касаещи идването на Месията – функции. В прочита си на *Фрагмент върху музиката и езика* ще се опитам да идентифицирам и „подчертая” със сигнален маркер квазитеологическите термини, с които Адорно описва музиката. Изходна предпоставка за теологическото мислене на музиката е нейната *езикоподобност*: „Музиката е езикоподобна.” (FMS 251) Теологическият аспект на музиката обаче е противоположен на семиотичния. „Но казаното [от музиката] не може да се отдели от музиката. Тя не образува система от знаци.” (Пак там) Асемиотичният характер на музиката е застъпник на нейната теологическа потенция. Простичко казано, музиката е най-близо до бога именно в асемиотичното си качество. „Само че идентичността на тези музикални понятия се съдържа в собственото им устройство, не в нещо означавано от тях.” (FMS 252) Музиката няма „означаемо”, няма денотат. По същността си тя е *асемантична* и едва в това си качество подлежи на *вторично* семантизиране. Какво по-близко до бога от

---

<sup>259</sup> Пак там, с. 103.

<sup>260</sup> Пак там, с. 106.

асемантичното? Това съставя и иманентната връзка на музиката с *нонсенса*. Тук Адорно въвежда Беняминовата дистинкция между „имащия предвид език” (meinende Sprache) и противоположния нему език на „името на бога” (des göttlichen Namens). „Спрямо имащия предвид език музиката представлява език от един напълно друг тип. В този тип се съдържа нейния теологически аспект. [...] Нейната идея е гешалтът на името на бога.” (Пак там) Това е твърдото ядро на теологическото тълкуване на музиката: тя се опитва да назове *неназовимото име на бога*<sup>261</sup>. И може да го прави най-добре от всички други „езици”, защото нейният език „няма предвид” нищо назовимо. „Тя е демитологизирана молитва, освободена от магията на оказването на въздействие; тя е човешкият опит – колкото и да е напразен той – да назове самото име, не да съобщава значения.” (Пак там)

Опозицията между „съобщаването на значения” и „назоваването на самото име [на бога]” също е Беняминова. Съвършената молитва „няма предвид” нищо. Стремейки се да достигне абсолютната асемантичност, тя – молитвата и музиката – иска да назове *неназовимото име на бога*. В абсолютния предел на асемантичността, достиган от молитвата и музиката, изговаряме *неназовимото име на бога*, без да го съобщаваме като значение.

„Музиката е прицелена в един лишен от интенция език (intentionslose Sprache).” (Пак там) „Имането предвид” е интенционално насочен акт, „съобщаването на значения” – също. В този смисъл музиката е лишена от интенция. „Тя сочи към истинния език [...], с цената обаче на загубата на еднозначността, която остава в сферата на имащите предвид езици.” (FMS 252-253)

Музиката не е еднозначен език, тя е прокълната на многозначност – това е „митичната ѝ част” (срв. FMS 253), Кафкавото<sup>262</sup> пеене на немите сирени. „Той борави със значенията на говоримия, имащ предвид език, сякаш те са значенията на музиката, прекъснати притчи” (FMS 253). Ние, гребците – в притчата на Кафка фигурата на Одисей е „деконструирана”<sup>263</sup>, – сме с плътно запушени с восък уши,

<sup>261</sup> Идеята за *неназовимото име на бога* е основен елемент на юдейската теология.

<sup>262</sup> *Кафка* на чешки е име на птица, нещо като дрозд.

<sup>263</sup> В модерността има роби, но вече няма господари.

но това не може да ни спаси от песента на сирените, защото те мълчат.

Интерпретирането на музиката изисква не „дешифриране”, а „подражание на самата нея” (*Nachahmung ihrer selbst*). Музиката се ракзрива само в „миметичната практика”. Интерпретацията на музиката е подражание на музиката. „Ако искаме да сравним един акт от сферата на имащите предвид езици с музикалния акт, това би било по-скоро преписването на текст, отколкото значещото му схващане.” (Пак там) Пределът на интерпретация на музикалния „текст” съвпада с предела на тълкуването на Светото Писание<sup>264</sup>. Музиката не изказва съждения – тя е „лишена от съждение медия” (*urteilslose Medium*) (срв. FMS 254) – но „жестът” ѝ е на абсолютното съждение „това е така” („*Das ist so*“) (срв. FMS 253), т.е. мечтата на всеки дискурс. „Имащият предвид език би искал да изкаже абсолютното чрез опосредяване – и то му се изплъзва във всяка отделна интенция, оставя всяка една зад себе си като крайна. Музиката нацелва абсолютното непосредствено, но в същия миг то се затъмнява, тъй както прекалено силната светлина заслепява окото, което вече не е способно да види напълно видимото.” (FMS 254) Това сравнение е чиста проба мистична образност: музиката, *подобно* на бога, е непосредственото отвесно падане на абсолютната светлина, от която притямнява пред очите. Музиката – молитвата – е „повикването на лишеното от интенция” (*Anruf des Intentionslosen*) (срв. FMS 255), чиято съблазън е да постави себе си на мястото на самото име на бога. „Оттук я спохожда съблазънта да се отскубне с помощта на собствената си свършена сила от всякакъв смисъл: да се държи така, сякаш тя е в действителност непосредствено името.” (FMS 255) А тя не е в действителност „името” – тя е само *като-че-ли* непосредствено името на бога. Адорно знае, че Таубес е прав, но знае също така, че може да бъде теолог единствено в модуса на естетическото.

Фундаменталното обвинение на Я. Таубес, че при Адорно става дума за „естетизация” на решаващия теологически въпрос – Месията – би могло да бъде адресирано сякаш с не по-малко основание и към Карл Барт. Тук имам предвид не цитираното по-горе весело малко послание до „господин капелмайстора и

<sup>264</sup> За нещо подобно говори Х. Л. Борхес в есето си за Пиер Менар, автора на *Дон Кихот*.

придворния композитор”, а голямата *Църковна догматика*, в която музиката на Моцарт функционира като *доказателство* в „голямата теодицея на света”<sup>265</sup>. Прави впечатление, че Таубес реферира „Моцартовата” аргументация на К. Барт „без нито една коментираща, да не говорим за критична дума” (както учудено отбелязват издателите на събраните статии на Таубес, сред които е и Ян Асман, срв. с. 29). Каква е разликата, която кара Таубес да бъде основателно рязък спрямо Адорно – и рефериращ сякаш „без коментар” аналогичната (и „догматично” експлицитна) теза на К. Барт за теодицейната – оправдаваща света като божие творение – функция на музиката на Моцарт? Дали времето: в първия случай (случаят Адорно) – предсмъртен семинар в Хайделберг, във втория (случаят Барт) – текст на млад стипендиант на *Rockefeller Foundation* в Ню Йорк? Или речевият жанр: (1) устна реч очи в очи със смъртта, (2) студия на английски език, отваряща очите на американците за една немскоезична форма на негативна теология след Ницше (преведена на английски като *Death of God Theology*)? Правя тези предположения, доколкото за мисленето на Таубес темпоралната и топо-жанровата положеност са конститутивно определящи. След невероятната си – младежка – докторска дисертация *Есхатология на Запада* (1947) Таубес на практика пише само сравнително кратки програмни текстове, организира теологическото съответствие на проекта *Поетика и херменевтика* и прави много „лични” екзистенциално натоварени семинари от рода на предсмъртния Хайделбергски семинар за политическата теология на ап. Павел. Именно в този екзистенциално теологически смисъл, за който в „*хронотопа*” на мисловния акт се съдържа *отнесеността му към мига и мястото на влизането на Месията в света*, трябва да четем *реферирането* на Моцартовата теодицея на Карл Барт.

Разсъжденията на К. Барт за Моцарт са положени в Хегеловата парадигма на „теологията на помирението” (*Theologie der Versöhnung*). „Темата е не божественият съд на Бога, а възплътяването (*Inkarnation*) на Бога в човека.”

<sup>265</sup> Вж. Taubes, J. „Theodizee und Theologie: Eine philosophische Analyse der dialektischen Theologie Karl Barths“ [1954]. В: Taubes, J. *Vom Kult zur Kultur: Bausteine zu einer Kritik der historischen Vernunft; gesammelte Aufsätze zur Religions- und Geistesgeschichte*, hg. v. A. u. J. Assmann u. a., München: Fink, 1996, 224. Цитатите от тази студия на Таубес се намират на с. 223-229.

Вплътяването на Бога в човека е праобразът на помирието. „В светлината на тайнството на вплътяването (Inkarnationsmysteriums) Барт пише голямата си теодицея на света и привежда отново и отново музиката на Моцарт като доказателство.” При това теологическо функционализиране на Моцарт аргументацията на К. Барт неминуемо се сблъсква с Киркегоровото тълкуване на Моцарт, което, от своя страна, имплицира противопоставяне на Хегеловата теология на помирието. „Трябва да вземем пред вид, че за Киркегор музиката на Моцарт (както и философията на Хегел) се разполагат в демоничното междуцарствие между естетическата и религиозната сфера. Киркегор интерпретира музиката на Моцарт като музика на съблазняването, персонифицирано в Дон Жуан.” Тълкуването на Барт е коренно противоположно на тълкуването на Киркегор: музиката на Моцарт се превръща в сцена на сблъсък по фундаменталната теолого-философска алтернатива между диалектиката на ап. Павел (закон-милост) и Йоановата теология на възплъщението (*В началото бе Словото*). „Тази бележка за Моцарт не е израз на музикален вкус, а притежава висша релевантност за структурата на диалектичната теология от периода на *Църковна догматика*.” (курсив в оригинала) Позоваването на Моцарт става на *структуроопределящо* място в теологическата аргументация на К. Барт. „В *Църковна догматика* духът на Моцарт бива призован в началото на решаващата глава върху хаоса и негативното.” (курсив в оригинала) Музиката на Моцарт е интерпретирана като *теодицея* – оправдание на Бога като създател на този свят, изпълнен с хаос и зло. „Той е знаел<sup>266</sup> нещо за това, че съвкупното творение е добро [...]. В тъмния проблем на теодицеята Моцарт намира мир с Бога, един мир, който стои по-високо от всеки възхваляващ, порицаващ, критичен или спекулативен човешки разум.” В това отношение музиката на Моцарт стои по-близо до „бароковата” философия на Лайбниц (който въвежда във философския дискурс термина „теодицея”), отколкото до просвещенската философия на Кант. „В музиката си Моцарт ни позволява да „чуем” това, което в края на дните си ще

<sup>266</sup> Искам да обърна специално внимание, че при „реферирането” на идеите на К. Барт за музиката на Моцарт Таубес не използва обичайния в подобни случаи в немски Konjunktiv I, а обикновен Indikativ (б. м.).

видим: фугата на ко-ординацията (Ko-ordination)<sup>267</sup>, сглобения отново свят.”

Формулировката на Таубес напомня за изречението на ап. Павел за виждането *като през огледало*: в музиката на Моцарт „чуваме” *лице в лице* това, което иначе виждаме само като през огледало. Музиката на Моцарт прави възможно в този свят на виждането *като през огледало* виждането *лице в лице* на другия.

Реферирането на идеите на К. Барт за теологическото достойнство на музиката на Моцарт в „не-преизказващ” индикатив преминава в един необичайно дълъг цитат, който ще си позволя изцяло да възпроизведа като пример за акцентите на мисловното рефериране на Таубес. „Той [...] е чул съзвучието на творението, към което спада и тъмнината, в което обаче и самата тъмнина не е мрак, и липсата не е все пак грешка, и тъгата, която не може все пак да се превърне в отчаяние, и мрачното, което все още не се изражда в трагизъм, безкрайната меланхолия, която обаче не стои под принудата да трябва да положи себе си като абсолютна – но тъкмо поради това и ведростта, ала и границите ѝ, светлината, която затова сияе така, защото си пробива път през сянката, сладостта, която същевременно е тръпчива и затова не води до пресита, живота, който не се бои от смъртта, но добре я познава.” Не знам какво е чувствал Таубес при привеждането (и превеждането на английски) на този дълъг цитат, но за преводача и читателя на български това звучи като някакъв сладко-горчив флуид, дискурсивиращ в цялата му мекота и неуловимост неподлежащото на дискурсивиране, *животът ласкав и любим*. И отново след този дълъг цитат, който би могъл да даде материал за много критични бележки, – не-преизказният индикатив на реферирането. „Моцарт е чувал света на творението напълно без ресентимент и без партия, затова е произвеждал не собствената си музика, а музиката на творението.” Тук ключовата реферирана идея, която ще бъде повторена и по-долу, е *напълно без ресентимент*. Задачата, болезнено поставена от Ницше, решена от Моцарт?

Критическата интенция на „реферата” на Таубес обаче е прицелена в разкриването зад Моцартовата аргументация на К. Барт на философията на помирението на Хегел. „Апологията на света в неговата „тоталност” е схемата на

<sup>267</sup> Следвайки Барт, Таубес етимологизира думата „координация” като *съ-подреденост*.

Хегеловата философия на помирението. Хегел описва философията си като „теодицея” и оценява обективния дух (den objektiven Geist) по-високо от всяка съгласяваща се или критична субективна позиция.” Аргументът на К. Барт за Моцартовата „фуга на ко-ординацията” е всъщност аргумент на Хегеловата диалектика. „Фугата на координацията пронизва цялата му трифазна (ternäre) диалектика. Светът никога не изглежда излязъл от сглобките (aus den Fugen).” Тук Таубес си позволява първия пряк въпрос към реферираната Моцартова теодицея на Карл Барт. „Когато Барт описва мястото на негативното в хармонията на творението, не прави ли той – в одеянието на дискурс за музиката на Моцарт – всъщност едно точно представяне на Хегеловата диалектика?” За теолога Таубес обаче историята е една продължаваща катастрофа – непомирена от символа на инкарнацията. Както Хегеловата философия на помирението, така и Бартовата *Църковна догматика* изхождат от „тайнството на възплъщението”, чиято тайна е любовта. „Ранните текстове на Хегел демонстрират, че и диалектическият метод първоначално е бил развит като екзегеза на Йоановото *agape*.” (курсив в оригинала) Философията на помирението генеалогически възхожда към теологията на любовта, докато Таубес последователно отстоява теологията на закона. „Спорният въпрос между християнската и юдейската религия сочи към непрестанния конфликт между принципа на закона и принципа на любовта.”<sup>268</sup> Теодицеята следва принципа на любовта. Реализираната в *Църковна догматика* на К. Барт „обхватна теодицея в природата и историята” предполага освен това „сферата на видимата Църква” (Reich der sichtbaren Kirche). Концепцията за *видимата Църква* разкрива дълбинната теологично екзистенциална връзка между теодицеята на Карл Барт и музиката на Моцарт.

*Видимата Църква е праобразът на музиката на Моцарт.* Формулирайки в експлицитно завършен вид тезата, която водеше разсъжденията ми в тази част на изследването, си давам ясна сметка както за вътрешните концептуални рискове, така и за външните рецептивни криворазбирания, която тя вероятно ще предизвика.

<sup>268</sup> Taubes, J. „Die Streitfrage zwischen Judentum und Christentum“ [1953]. B: Taubes, J. *Vom Kult zur Kultur: Bausteine zu einer Kritik der historischen Vernunft; gesammelte Aufsätze zur Religions- und Geistesgeschichte*, цит. съч., с. 98.



С оглед на вътрешно-структурните рискове, които поражда тезата за видимата Църква като праобраз на музиката на Моцарт, мога да кажа, че те рефлектират дълбинната структура на напрежението на един в генеалогическата си основа екзистенциален опит на прехода от теологията на закона към теологията на любовта. Необратимото събитие на тази „конверсия“ предполага жизнена обвързаност с дадеността на видимата Църква – Римокатолическата църква – която не подлежи на обръщане от по-късни социализационни практики не само в преиндивидуалната фаза, но и във фазата на една вече автономна индивидуалност. *Събитието на конверсията не е обратимо нито назад към теологията на закона, нито напред към евентуални нови актове на конверсия.* Дори и да има такива, те всъщност повтарят структурата на изходния преход. В плана на музикалната социализация рефлексията върху амбивалентната структура на конверсията започна със слушането на записа на Моцартовите сонати за цигулка и пиано в изпълнението на Олег Каган и Святослав Рихтер<sup>269</sup>. В тази част на изследването се опитах да извървя и опиша пътя от този ранен опит на слушане на Моцарт до настоящата теоретична рефлексия на музиката му. Началната и настоящата точка на извървяния път са свързани с един дълъг и заобиколен процес на признаване и приемане на събитието на конверсията и неговото реконструиране като дълбинна структура на една специфична форма на съществуване и на теоретична рефлексия. Що се отнася до вероятните рецептивни криворазбирания – или по-скоро неразбирания, доколкото всяко продуктивно разбиране на практика е криворазбиране, *misreading* – бих искал изрично да отхвърля евентуалното *конфесионално* схващане на тезата за видимата Църква като праобраз на музиката на Моцарт. Вече имах възможност да посоча, че смятам за напълно безплодни опитите за конфесионално тълкуване на музиката на Моцарт. Опитах се също така да тематизирам и анализирам различните социалноисторически и политически аспекти, в които *култово-ритуалната видимост* е определящ фактор за

<sup>269</sup> Вж. Моцарт, В. А. *Сонаты для скрипки и фортепиано си-бемоль мажор KV 378, соль мажор KV 379* [LP], Олег Каган, Святослав Рихтер. Записи с „Декабрьских вечеров“ в Музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, Москва: Мелодия, 1986. Същият запис на CD: Mozart, W. A. *Sonaten für Klavier und Violine KV 376, KV 378, KV 379* [CD], Sviatoslav Richter, Klavier; Oleg Kagan, Violine, 17.12.1982 Puschkin-Museum Moskau. B: *Kagan Edition*, München: Live Classics, 2000.

разбирането на музиката на Моцарт. В този смисъл смятам, че в необходимата – макар и вероятно не достатъчна – степен съм демонстрирал<sup>270</sup>, че не схващам в конфесионален план определящата роля на *дадеността на видимата Църква за генезиса и съответното адекватно рецепиране на музиката на Моцарт, отчитащо фактора на католическата култово-ритуална видимост в многообразните му социалноисторически аспекти.*

Ще завърша тази част на изследването, връщайки се към теологическия дискурс, отговарящ за епилога в небето на медитациите върху музиката на Моцарт. Доколкото искам същевременно да се върна към първоначалното слушане на сонатите за цигулка и пиано, ще си позволя за кратко да разгърна книгата – всъщност първото публикувано научно изследване – на католическия теолог Ханс Урс фон Балтазар. Първото научно съчинение на фон Балтазар е посветено на музиката – *Развитието на музикалната идея* (1925). При написването му той е едва 20-годишен. За теологическата рефлексия това е една възраст, която отговаря на детската проява на музикалното дарование. И в двата случая водеща е чистата интуиция и радост от *формата*. В следващите кратки и вече наистина заключителни бележки ще се опитам да свържа младежката интуиция и радост от чистата форма, проявяващи се в сферата на теологическата рефлексия, с тезата за „субстанциалността” на формите в музиката на Моцарт. За юношата-теолог формата е „откровение свише” (Offenbarung von oben), което той прибързано свързва с непосредственото си настояще: „Нашето време отново призовава формата, това откровение свише (защото какво друго е формата?)”<sup>271</sup>. Би било, на свой ред, прибързано от наша страна да четем фразата за „откровението свише” като незряло клише от религиозната реторика. Фон Балтазар мисли формата в парадигмата на високата схоластика, в която йерархичният принцип на непрекъснатото възхождане на формите се реализира чрез непрестанното

<sup>270</sup> Мисля, че с оглед на вече казаното е излишно изрично да отбелязвам, че амбивалентната структура на опита на конверсията по дефиниция изключва възможността за конфесионален интерес – поне не и в рамките на един не-фанатичен дискурс, какъвто смятам, че е настоящият.

<sup>271</sup> Balthasar, H. U. von *Die Entwicklung der musikalischen Idee. Bekenntnis zu Mozart*. B: Balthasar, H. U. von *Studienausgabe*, Bd. 1, Freiburg i. Bresgau: Johannes, 1998, 48. Цитирам по-нататък по това издание в текста със сиглата EMI.

преливане на формата в материя на по-висша форма. „Една форма гради върху другата, без да я разрушава, и по-скоро – според учението за формите на Дън Скот – по-низшите образуват съвместно материята за непосредствено по-високите.” (ЕМІ 50) Срещата на „духа на музиката” с „конгениалната форма” е продукт на дълго цивилизационно развитие, при което дори волята за форма на класическата Античност все още не може да овладее аморфната стихия на музиката. На този етап мелодията получава адекватна форма в скулптурата. Теологът-юноша вижда контурите на тази мелодия в скулптурата на Венера Милоска. „В мелодичните контури на Венера Милоска мелодията толкова съвършено бива свързана с формата, че пропастите ѝ [на мелодията] се затварят и всички несигурности и страхове, които се стремят да изплуват оттам, биват завинаги овладяни като чрез заклинание.” (ЕМІ 31) Пропастите на мелодията и женското тяло се сливат в красотата на младежката искренност. Тази искреност търси истината като Бог и Бога като истина: „Една статуя е красива, когато представлява аналогична форма на божествената истина” (ЕМІ 42).

Естетическата форма има отношение към навлизането на божественото в света. „Та нали формата в изкуството ще рече: включване на божественото в пространствено-времевите категории в качеството им на нормален медиум на неговото схващане.” (ЕМІ 13) *Пространството* на музикалния тон – „тъмното пространство на тона” – е открито в ренесансовото учение за хармонията едновременно с великите географски открития. „И всичко това – определено не случайно – по време на великите открития, което въздига Запада над другите култури, на големите изобретения, които при Галилей в крайна сметка релативират самия Космос – пространството на Вселената се отваря отведнъж, безкрайно и ужасяващо.” (ЕМІ 35) Така се отваря пространството на музиката. „И наистина: пространството на музиката се отваря сега, една необикновена и мислена само по аналогия като пространство действителност, която – нещо повече – изцяло бива почувствана като пространство.” (Пак там) В това пространство модерният субект – „фаустовската душа” (срв. ЕМІ 35) – намира „най-съразмерната си форма” (срв. ЕМІ 36). Задълбочаването на интериорното субектно пространство е неразделно

свързано с „могъщото задълбочаване на чувството за пространство” (срв. ЕМІ 36) в музиката на Запада. Тъкмо защото музиката най-плътно полепва по интериорното пространство на модерната субектност, тя е най-трудна за разбиране, схващане като предмет на разглеждане. „Музиката е най-непонятното изкуство, защото е най-непосредственото. Тя пристъпва най-близо до нас, тя прониква по-дълбоко в нас, отколкото другите изкуства.” (ЕМІ 7) Тази генеалогическа близост на музиката до модерната субектност я превръща във „вечна загадка” за същия този модерен субект. Формата обаче е ограничение и опосредстване. Музикалната форма е „най-тънското було” между ограниченото и неограниченото, опосредстваното и непосредственото. „Тя е пограничната точка на човешкото – и на тази граница започва божественото.” (ЕМІ 57) Музикалната форма е най-близо до неограничеността и непосредствеността на Бога – „вечно-прост, многообразно и динамично течащ в себе си и в света като логос”. Тридесет години по-късно Ханс Урс фон Балтазар ще опише младежката си визия за божествения флуид на музиката в своето *Изповядване на вярата в Моцарт* (1955). „Затова никой не може – да го кажем напук на Киркегор – да не усети при Моцарт флуида на един сладък, безкрайно младежки ерос, разливащ се и пронизващ всичко като силно, влудяващо ухание: керубинното<sup>272</sup>, а като по-възрастно – пружиниращата походка на белия герой Дон Жуан, и накрая – неимоверната тежест на удоволствието – звука на чупещите се сърца в “Così fan tutte” и дългите прохладни сенки на „Вълшебната флейта” (ЕМІ 62).

началото е целта  
 благоуханието на младежка гордост  
 на затворено-високомерно естество,  
 на “стройна грация или [пък]  
 хладното достойнство”, напомнящо  
 за провансалците

<sup>272</sup> Фон Балтазар има пред вид пажа Керубино от *Сватбата на Фигаро* (б. м.).

Владимир Сабоурин  
СВЕЩЕНОТРЕЗВОТО  
Мистика и модерност

литература плюс култура

<http://grosnipelikani.net>

27 януари 2007